叢書・ウニベルシタス　175

真理と方法　I

哲学的解釈学の要綱

ハンス＝ゲオルク・ガダマー
轡田　収／麻生　建／三島憲一
北川東子／我田広之／大石紀一郎 訳

法政大学出版局

Hans-Georg Gadamer
WAHRHEIT UND METHODE
Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik

おまえが自分で投げたものを捕らえているあいだは、すべては
手なれた技量に尽き、うるところは乏しい ―
おまえが思いもかけず、永遠の競技相手、運命の女神が、かつて
おまえに、おまえ目がけて、まさに
熟練の弾みをつけ、神が作り上げた大きな橋の
あのアーチのひとつの形をとって投げてよこした
ボールの受け手になるときに初めて、
そのときにこそ初めて、捕球の技がひとつの能力となる ―
おまえの能力ではなく、ひとつの世界の能力に。

R・M・リルケ

凡例

一、本書は Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Auflage 1975 J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen の一六一ページまで、すなわち第一部までの翻訳である。なお第二部および第三部は、第Ⅱ巻、第Ⅲ巻として続巻の予定である。

一、翻訳に際し、原文中のイタリック体は傍点をもって示し、一重引用符(‚ ‘)は〈 〉に代えた。なお特定の語については適宜断りなしに強調の意図で〈 〉を用いた。〔 〕は同義語ないし含意を示す。

一、原注はページごとの通し番号になっているが、翻訳に際しては、巻末に一括するために各節ごとの通し番号に代えた。また明らかに不必要と思われる原注は削除した。

一、いくつかの箇所については訳注をつけたが、多くの場合は原意を損なわないと考えられるかぎり、パラフレーズを施した訳文の形にした。

一、索引は最終巻に当たる第Ⅲ巻に附す予定である。

目次

＊続刊主要目次＊

第二版まえがき

本書の第二版は第一版と基本的な点での変更はない。本書に対して、賛意をよせた読者も、批判を述べた向きもあった。たしかにこれだけの注目を浴びた以上は、著者としては留意すべき批判をすべて考慮して全体の訂正に役立てるべきであろう。しかし、長い年月にわたって熟して来た思考にはそれ相応の頑固さが具わっており、いかに批判者の眼で見ようとしても、さまざまなかたちで展開した自分自身のパースペクティヴはなかなか変えられないものである。

初版が出てから三年が経ったが、全体をもう一度組み換え、その間の批判[1]やそれ以後の自分の仕事[2]から学んだことを実らせるためには、三年の歳月は十分とはいえない。

そこで、ここでは全体で意図したことや、成し遂げたと自負していることをもう一度簡単にスケッチしておきたい。私は、古い伝統のしみついた解釈学という表現を用いたが、おそらくはそのためにさまざまな誤解が生じたのだと思われる。[3]昔の解釈学が目指していたような理解の〈技法論〉を作ることは、私の意図するところではなかった。つまり、精神科学の方法的手続きを記述したり、それに指示を与えうるような技術的規則の体系を作りあげることを、私は狙ったのではなかった。また精神科学的な作業の理論的基盤を探究して、それによってえられた知識を実際の場に生かすということも、私の目論むところではなかった。もしも本書で述べた考究から実践にとっての結論があるとすれば、それはいずれにしても、非学

問的な〈参画（アンガジュマン）〉に役立つものではなく、〈学問的〉な誠実さに役立つものである。それは、どんな理解行為の中にも〈参画〉が働いていることを認める誠実さである。だが私が本当に成し遂げたと自負しているのは、哲学的な性質のものであったし、またいまでもそうなのである。要するに問題となっているのは、われわれがなにをしているかということでもなければ、われわれがなにをすべきであるかということでもなく、われわれの意志や行為を越えて、実際にわれわれに起きていることはどのようなことであるのかという点なのである。

その意味で、本書においては精神科学の方法なるものが問題となっているわけではまったくない。むしろ私の出発点となっているのは次のようなことである。歴史的精神科学はドイツ・ロマン派から発生し、近代科学の精神とも絡み合って来たものであるが、こうした精神科学は人文主義的な遺産を管理しており、まさにその点にこそ、その他の近代において発生したあらゆる種類の研究に対するこの精神科学の特徴があり、またそれゆえに、精神科学はそれとはまったく違った学問外的な経験、特に芸術経験の近くに位置するものとなるのである。これにはもちろんその知識社会学的な側面のあることも確かである。つまり、ドイツはいつも革命前の状態であり続けたために、近代的な科学思想が花開くそのただ中にあって、美的フマニスムスの伝統が生き続けていたという事情があったのである。他の国では、humanistics とか、lettres、要するにかつてフマニオーラ（Humaniora）と呼ばれていたものの底に、ドイツ以上の政治的意識が込められていたといえるかもしれないのである。

しかし、それだからといって、近代自然科学の方法が社会的世界にも適用されなかったということではまったくないのである。ひょっとするとわれわれの時代は巨大に進歩を遂げる自然科学によって規定され

ている以上に、社会における合理化の進展や社会操作のための技術によって規定されているのかもしれない。科学のもつ方法の精神はすみずみにまでいき渡っているのである。したがって私としては、いわゆる精神科学においても方法による研究が不可欠であることを否定する気などは毛頭ない。また私は、かつて自然科学と精神科学の間にあった方法論争を再現するつもりもなかった。方法上の対立といったことはなかなか問題になりえない。その点では、かつてヴィンデルバントとリッケルトが〈科学的概念形成の限界〉を問うたことがあったが、そうした問題の立て方はずれているように私には思われる。つまり、方法や認識目標に違いがあるのではない。私が本書で立てた問いは、むしろ、こうした方法論争によって覆い隠され、見誤られてきたものを明らかにし、意識化することを目標としている。近代自然科学にとっての限界がどこにあるかではなく、そうした自然科学に先行しており、むしろそれを可能にしているものがなんであるかを明らかにし、意識化するためなのである。だがそれによって自然科学に内在する進歩の法則の決定的なあり方が減少するといったことではまったくない。人間の知識欲や技術的制作能力を抑制するために良心に訴えかけて、われわれの世界における自然や社会の秩序をいま少し穏やかに取り扱うことを覚えてもらうように願うことも可能かもしれないが、それはなんとも無力な企てでしかないであろう。研究者の衣装を纏った道徳的説教師という役割はいささか馬鹿げている。同じく馬鹿げているのは、〈学問〉を哲学的に正当化するために、哲学者がなんらかの原理から、学問にはどのような変更がなされるべきかといった考えを引き出しうるなどという自負である。

したがってこの点で本書についても権利問題と事実問題というカントの有名な区別を持込もうとするならば、それは単なる誤解であると私には思われる。近代自然科学に対して、それが理性という裁判官の前

で耐えられるものとなるためにはどのように振舞うべきであるかなどという指示を与えることは、カントの意図するところではまったくなかったのである。彼の問いは哲学的な問いであった。つまり、近代科学を可能としているわれわれの認識の条件とはなんであるのか、そしてわれわれの認識の限界はどこにあるのかということを、カントは問うたのである。本書の研究もこうした意味において哲学的な問いを提示するものである。しかしこの問いは単にいわゆる精神科学だけに向けられているものでは決してない（精神科学の中だけにとどまるとしたら、特定の古典的諸学科が優先して扱われることになるであろう）。さらにもっと一般的に言っても、科学とその経験様式に対してだけ向けられたものでもない。本書の問いは、人間の世界経験と生活実践の全体に向けられている。つまりカント的に表現するならば、「理解はいかにして可能となるか」という問いなのである。この問いは、主観性によるいっさいの理解行為に先行する問いである。当然のことながら、理解をこととする諸学問の方法的行為、そうした学問のもろもろの規範や規則にも先行して存在する問いである。ハイデガーによる人間の現存在の時間的分析論は、私の考えでは、理解というのは主体におけるさまざまな行為様式のひとつなのではなく、現存在の存在様式そのものであるということを見事に示している。本書ではこの意味で〈解釈学〉という概念を使っている。この概念は現存在の根本動態、すなわち現存在の有限性と歴史性を為すところの根本動態を言い表わしている。それゆえにまた現存在の世界経験の全体を包括しているのである。理解という運動が包括的かつ普遍的なものであるとしたのは、自分勝手な考えでもなければ、ある一面的な見方を強引に拡大したものでもなく、むしろことがらの本性に由来しているのである。

ところで、こうした解釈学的アスペクトは数学的なものや美的なもののような歴史外的な存在様式に関

しては限界があるという意見があるが[4]、そうした意見は私としては正しいとは思えない。たしかに、ある芸術作品の美的特質が依拠している構成法則や形成上の水準は、窮極においては、歴史的由来や文化圏に基づくいっさいの境界を越えたものであるというのは正しいであろう。また芸術作品に対峙するにあたって、「質に対する感覚」といったことが独自の認識の可能性をどの程度までもちうるのか[5]、そして、こうした感覚はいっさいの趣味と同じく、単に形式的な形成を見るだけではなく、教養という形で養成され、作られるものであるのかという問題があるが、それはとりあえず扱わないでおこう。趣味だけに関して言えば、趣味は当然のことながら、なんらかの材料によって形成されることは間違いない。他方、この材料はどのようなものに対する趣味が作られるのかを予示しているわけである。それゆえに趣味はおそらく、つねになんらかの特定の内容的な優先志向を（そして拒否も）宿していると言えよう。いずれにせよ以下のことが言える。芸術作品を経験するものは誰でも、この経験を自己の中に完全に取り込む。つまり、この経験を自己了解の全体の中に取り込み、そこでこの経験が本人にとってなんらかの意味をもつのである。さらにこうもすら言えるであろう。理解行為の遂行はこのような形で芸術作品の経験も包含しているのであり、美的経験の領域におけるいっさいの歴史主義を凌駕している、と。たしかに一見したところ、ある芸術作品がかつて創出した元来の世界連関と、その作品が後世のすっかり変わってしまった生活状況の中でなおも存続していることとを区別するのは当然のように見えるかもしれない[6]。だが、元来の世界と後世とはいったいどこで区別されるというのであろうか。その芸術作品が元来生に対してもっていた意義が、教養にとっての意義という反省的経験に移行するのはどの点だというのであろうか。この問題に関して私は美的無判別という概念を作ってみた。この概念こそ、この点で両者を截然と分つ境界が存在しないという

ことをはっきり確認させてくれるものだと思われる。そして、理解の運動は美的判別によって定められたような反省的享受にのみ狭隘化されるものではないことを教えてくれるのである。美的な反省的享受のための芸術作品として神殿の中に立っていたのではない古代の神々の像は、今日では近代的な美術館の中に立たされているが、それにもかかわらず、今日われわれの前に立っているそのままの姿のなかにも、それが由来するかつての宗教的経験を含んでいるのである。このことはやはり認めねばならないであろう。そしてそれを認めるならば、この神々の像の元来の世界もまたわれわれの世界の一部であるという重大な帰結をもつことになる。このようにふたつの世界を包括しているものこそ普遍的な解釈学的宇宙なのである。[7]

解釈学的アスペクトの普遍性は他の連関にも認められるのであって、それを手前勝手に狭めたり、切り捨てたりすることはできない。理解という現象の拡がりを正しく確認するために私が芸術の経験から話を始めたのは、決して単なる論旨構成上の便法からのことではない。この問題では天才美学が重要な先駆的作業をしている。つまり天才美学の結論によれば、芸術作品を経験するということは、解釈にともなういっさいの主観的地平を基本的に越えており、その点では芸術家当人の地平であれ、受容するものの地平であれ同じであるという。著者の精神 (mens auctoris) は芸術作品の意味にとっての規準となりうるものではないというのである。いやそれどころか、作品そのものという言い方でさえ、その作品がつねに新しく経験されているという現実から切り離されたものとして語られるならば、いささか抽象的な傾きを帯びてくる。作品そのものという言い方では、ただあるひとつの志向を表現するだけであって、意味を一義的な形で実現できるものではない。どうしてそうであるかは本書で示したつもりである。いずれにせよ本書の考究の意図は、解釈の一般理論を立て、その理論適用のさまざまな方法の詳論を行なうことにはない。そ

れはE・ベッティが見事に成し遂げたところである。本書の意図はむしろ、あらゆる理解の様態に共通しているものがなんであるかを探り出すことであり、それによって、理解というのはなんらかの与えられた「対象」なるものに対して主体のとる態度などでは決してなく、作用史に属するものである、つまり理解される当のものの存在に属するものであるということを示すことにあった。

私に対する反論として、「音楽作品の再生に際しての解釈は、文学を読んだり、像を鑑賞したりする場合の理解行為の遂行とは違った意味がある」といった議論がなされることがあるが、そうした反論も以上のような理由から私にはうなずけないものである。いっさいの再生的営みはなんといってもまずは解釈であり、そうした解釈として正しいものであろうとするはずである。その意味でやはり「理解」なのである。(8)

こうした解釈学的視点の普遍性は、歴史学の中で多様な歴史的利害が採用され、一体化されていることを問題にする場合に、そうした時には通用しないものというように狭小化して考えてはならない。たしかにさまざまな歴史記述があり、さまざまな歴史研究があるに違いない。しかし、どんな歴史的利害の採用も、作用史的反省を意識的に遂行したことのうちにその根拠をもっているなどとは到底言えないはずである。なるほど北アメリカのエスキモー種族の歴史記述は、これらの種族が〈ヨーロッパの世界史〉にいつ影響を与えたか、また影響を与えたのか、与えていないのかといった問題とはまったく別に独立したものとしてあることは確かである。だがやはり、このエスキモーの歴史を書くという課題に対しても、作用史的反省のもつ力が示されるであろうし、それを大真面目に否定することはできないはずである。今日書かれたエスキモー種族の歴史を五十年後、百年後に読む者は、それを古臭いと思うだけではないであろう。古臭いと思うのは、その間にもっと多くのことが知られ、資料をもっと正しく解釈しうるようになったか

らだけのことである。だがそれだけではなく、五十年後百年後の読者は、一九六〇年時点では同じ資料が違った読み方をされていたこと、なぜならば違った問い、違った先入見、違った利害によって動かされていたからであることを認めうるであろう。したがって歴史記述と歴史研究を作用史的反省の権能から完全に引き離そうとするならば、それは歴史記述と歴史研究を縮小し、最終的にはどうでもいいものにしてしまうことでしかないであろう。しかし、まさにこの解釈学的問題の普遍性こそは、歴史にかかわるいっさいの利害の背後にまで問いを向けうるのである。なぜならば、この普遍性こそは、そのつどの「歴史的問い」なるものの底に潜んでいるものにかかわっているからである。[9] そしてこのような「歴史的問い」を抜きにしたら歴史研究とはいったいなんのことであろうか。私が用い、かつ語史研究によってその正当性が証明された言葉使いによれば、この問題は、「適用（Applikation）とは理解そのものの一契機である」ということである。この関連で私は法制史家と法の実務家とを同じ次元において論じたが、もちろんそうしたからといって、法制史家はもっぱら「瞑想的」課題に、実務家はもっぱら実際の仕事に携わるものであることを否定するつもりは毛頭ない。だがそのどちらの行為のなかにも適用が潜んでいる。ある法律における法意の理解が法制史家と実務家で異ってもよいということがどうしてあろうか。たしかに例えば裁判官は判決を下すという実践的課題をもっている。その点では同じ法律を前にしても法制史家ならば行なわないであろうような多くの法政策上の考慮が働くということはあろう。だがそれだからといって法律の法的理解が異なるということがあろうか。裁判官の決定は「実践として人生に介入する」以上、正しいものであろうとするはずであり、法の恣意的な適用を目指すものでは決してなかろう。つまりは「正しい」解釈に基づいていなければならないはずである。そしてそれは必然的に理解そのものにおける歴史と現在との

媒介を含意しているのである。
もちろんのこと法制史家は、このような意味で正しく理解された法律を、そのうえで「歴史的に」論評しなければならないであろう。ということはつねに、法制史家は当該の法の歴史的意義を評価しなければならないということであり、その際には、彼自身の歴史的な先入的臆見や生きた先入判断に導かれて「誤って」評価することになるであろう。そのことが意味するのはとりもなおさず、ここにも過去と現在の媒介がある、要するに適用（Applikation）が起きているということである。研究史そのものが属している歴史の進展はつねにそのことを教えてくれている。だからそれは明らかに歴史家が〈やってはならない〉ことをしたとか、やるべきでなかったことをしたとかいうことではないし、そうしたことをなんらかの解釈学的規範によって防ぐべきであったとか、防ぎえたはずであるとかいうことでもない。私は法制史上の誤謬について語っているのではなく、真の認識について論じているのである。法制史家の実際の作業は——裁判官のそれとまったく同じで——誤謬を回避するための「方法」をもっている。その点では法制史家の議論[10]に私はまったく賛成である。しかし、哲学者の解釈学的関心が始まるのは、まさにこの誤謬を成功裡に回避しているその地点からなのである。というのも、まさにそこにおいてこそ歴史家もドグマティカー*も彼らが認識しているものを越えた真理の証人となっているからであり、彼らの行為や事蹟のうちに彼ら自身の束の間の現在が認識できるものとなっているからである。
歴史的方法とドグマ的方法の対立関係は、哲学的解釈学の視点から見れば絶対的な妥当性をもつものではない。そこでどうしても湧き上って来るのは、この解釈学的視点そのもの[11]ははたしてどの程度まで歴史的妥当性、もしくはドグマ的妥当性をもつものであろうか、という問題である。もちろん、作用史という

原理が理解の一般的な構造契機であると本書で主張されている以上、このテーゼそのものはなんらかの歴史的限定を含むものではなく、絶対的に妥当することを要求していることに間違いない——しかしそれにもかかわらず、解釈学的意識というものは、ある特定の歴史的条件のもとでのみ存在するのである。伝統はその本質からして、伝統として伝えられているものを当然のこととして次の時代に伝えてゆこうとするが、伝統の獲得という解釈学的課題についての明確な意識が形成されるためには、そうした伝統そのものが疑わしいものとなっていなければならない。例えばアウグスティヌスにおいては、旧約聖書に関してこうした解釈学的課題の意識が認められるし、宗教改革期には、ローマ教会の伝統原理に対して、聖書をそれ自身のうちから（書かれたもののみによって（ソーラ・スクリプトゥーラ））理解すべきであるとする要求からプロテスタント解釈学が発展して来た。だがさらに歴史意識が発生し、いっさいの歴史的伝統に対して現代は原理的に距離をとっているという意識をもつに至って、理解はひとつの課題となり、方法的導きを必要とするようになったのである。そこで本書のテーゼとして私が掲げるのは、この作用史的契機はいっさいの伝統理解のうちに働いており、かつ働き続けているということである。しかもそれは、近代的なもろもろの歴史的な学問の方法論が根をおろし、歴史的に生成したもの、歴史的に伝承されたものを、単に実験結果を「確認」すればすむかのような対象にしてしまっている——つまり伝統というものが物理学の対象と同じ意味で異質であり、人間的な見方では理解できないといわんばかりになっている——場合でもいえるのである。

　作用史的意識という概念の私の使い方に、ある種の二義性があるのも、以上のことから説明がつく。二義性というのはつまり、歴史の経過の中で作用結果として生じた意識、つまり歴史によって規定された意識という意味がある一方で、もうひとつには、このように歴史によって生み出され、歴史によって規定さ

れているということそのものについての意識も考えられているからである。明らかに私の論証の意味は、このように作用史に規定されているという事態が近代の歴史的かつ科学的意識をも支配していること——しかもそれは、このように支配されていることをたとえどれほど自覚していようとも、それを越えて起きていることなのだ、ということになるであろう。作用史的意識はきわめてラディカルな意味で有限なものであって、われわれの運命全体において作用した結果としてのわれわれの存在は、その存在自身についての自覚を遥かに凌駕しているのである。だがこうしたことの認識は原理的なものであり、ある特定の歴史的状況にのみあてはまるものであるというふうに狭めて理解してはならないものである。とはいえこうした認識は、近代的な歴史研究や、科学的客観性という方法的理想が中心となるところでは、学問の自己理解という点で学問自身からの抵抗を受けることも当然のことであろう。

たしかにさらに進んで、いっさいの理解における作用史的契機についてのこうした原理的洞察が、なにゆえに現在という歴史的瞬間に可能となったのかという、歴史的反省に基づく問いを発することもできるであろう。この問いに対して本書は間接的ながらも答えている。というのも、歴史の世紀である一九世紀の素朴な歴史主義が挫折することによって初めて、非歴史的－ドグマ的ということと歴史的ということとの対立関係、もしくは伝統と歴史的学問、古典古代と近代という対立関係は、絶対的なものではないことが明らかになったからである。あの有名な一七世紀末フランスの新旧論争は実際の対立であることをやめたのである。

したがって、本書で解釈学的アスペクトの普遍性として主張されていること、さらには、理解の遂行形式としての言語性に関して論じられていること、これらは〈解釈学以前の〉意識についても、また解釈学

的意識のいかなる様態についてもあてはまるのである。素朴な伝統摂取も、たとえそれを「地平の融合」と記述することは無理であるとしても、やはり「次へと伝承する」ことなのである。

ここで、理解とその言語性というアスペクトの及ぶ範囲はどの程度までであるのかという原理的問題に眼を向けてみよう。はたして理解とその言語性というアスペクトは、「理解されうる存在とは言語である」という命題に潜んでいる普遍的な哲学的帰結を支えうるものであろうか。あるいはこの命題は、言語の普遍性を顧みるならば、〈すべて〉は言語でしかなく、また言語の出来事でしかないという、およそ認め難い形而上学的結論をもたらすことになってしまうのではなかろうか。ここですぐに、言語によって言いえないものがあると指摘することで言語的なものの普遍性を突き崩そうとする向きもあろうが、必ずしもそうはならない。というのも、理解は対話の中で遂行されるわけであるが、そうした対話の無限性を考えるならば、言いえないものがあることがそのつど主張されるにしても、そうした主張を所詮は相対的なものにしてしまうからである。だがはたして理解とは、歴史の現実へと到達するための唯一の、かつ適切な通路なのであろうか、という問題は残る。その点でこの理解と言語性というアスペクトからは、すぐにも、歴史的生起の本来の現実性、特にその不条理性や偶発性を微弱化してしまい、意味経験という偽りの形式へと歪めてはめ込んでしまう危険が生じてくることは明らかであろう。

それゆえ本書における私自身の論究の傾向として、ドロイゼンやディルタイの歴史論に批判的論証を加えることになったのである。つまり彼ら歴史学派の歴史論は、それがいかにヘーゲルの精神主義に抵抗したものであろうとも、その解釈学的出発から来る誘惑にのって、歴史を一冊の書物として読もうとすることになってしまったのである。しかも、末端の一文字に至るまで意味をもった書物として読むことになっ

たのである。ディルタイの歴史的解釈学は、概念の必然性がいっさいの出来事の核となるようなヘーゲル的歴史哲学に対してしきりに抗議を行ないはしたが、結局のところ歴史を精神史の高みにおかざるをえなかったのである。これが彼らの歴史論に対する本書での私の批判であった。ところがこのような私の批判にもかかわらず、同じ危険が私の研究に関しても繰り返されてはいないだろうかという疑念は残ろう。だが、伝統的な概念形成、特に、私が解釈学の根拠づけを行なう試みにあたって出発点とした、部分と全体の解釈学的循環は、必ずしもこのような危険な帰結に至るとは限らない。つまり、全体という概念そのものが相対的にのみ理解されるべきだからである。歴史や伝統のうちで理解に価する意味の全体とは、決して歴史の全体の意味のことではない。歴史的伝統を歴史学的知識の対象、あるいは、哲学的概念による把握の対象として考えずに、自己の存在の作用契機として考えるならば、キリスト仮現説（ドケティスムス）といった傾向の危険は押さえられるであろう。自分の理解は有限であり、この有限性という様態があるからこそ、現実が、抵抗が、また不条理で理解不可能なものが意味をもってくるのである。この有限性を真剣に受けとめるものは、歴史の現実をも真剣に受けとめねばならないのである。

　これは、いっさいの自己理解にとって〈汝〉を経験することが決定的に重要であるのと同じ問題である。本書においては経験についての章が体系上の鍵の位置を占めている。そこでは汝についての経験から、作用史的経験の概念にも光が当てられている。というのも汝についての経験もひとつのパラドクスを示しているからである。すなわちそこには、私に対峙しているものが、自分自身の権利を主張し、絶対的な承認を私に迫っており――しかもまさにそのことによって私に「理解」されるというパラドクスである。だが、こうした理解は汝を理解するのではなく、その汝が私たちに語る真なるものについての理解なのである。

本書で私はそのことを正しく示しえたと思う。ここで真なるものというのは、汝によってのみ見えて来る真理、汝に語らせることによってのみ見えて来る真理のことである。歴史的伝承もまったく同じである。もしもこうした歴史的伝承に、われわれが自分だけでは認識できないことを教えてくれるものがないならば、それはまったく関心を払うに価しないであろう。「理解されうる存在とは言語である」という命題はこのような意味に読まれるべきである。つまりこの命題の意味は、理解する者が存在に対して絶対的な支配を行なっているということではない。その反対である。すなわち、われわれによってなにかが作り出されうるところ、その意味でそれがわれわれによって概念的に把握されているところでは、存在は経験されていないということ、存在が経験されるのは、歴史として起きていることが単にもっぱら理解される場合のみであるということである。

ここから出て来るのは、哲学的方法論に関する問いである。この問いも同じく本書に対する一連の批判的発言の中で提示されたものである。私はこれを現象学的内在の問題と呼びたい。まったくのところ、私の本は方法的には現象学的基盤の上に立っている。しかしこのように現象学的であると述べると、他方、超越論的問題設定に対するハイデガーの批判や、〈転回〉についての彼の思考こそが、普遍的な解釈学的問題について私の企てた論述の基礎にあるので、いささか逆説的にひびくかもしれない。だが私としては、たしかにハイデガーのこの転回こそは解釈学的問題をまさにそれ自身へと解放したものであるが、まさにこの転回に対しても、現象学的な証示の原理を適用しうるものと考えている。それゆえ私は、「解釈学」という概念を、若いハイデガーが使った意味で用い続けたのである。それも方法論の意味ではなく、現実的な経験の理論としてである。そしてこの現実的な経験こそ思惟にほかならない。そこで私としてははっき

り言っておかねばならぬのは、遊戯（Spiel）や言語についての私の分析は純粋に現象学的なものとして考えられているということである。[12] 遊戯は遊戯するものの意識に尽きるものではない。その限りでは、主体の態度以上のものである。言語は語るものの意識に尽きるものではない。その限りでは、主体の態度以上のものである。まさにこのことこそ主体の経験として記述しうるものなのであり、またそれは〈神話〉とか〈神秘化〉とは無関係なのである。[13]

現象学的記述というこうした方法上の基本的態度は、いっさいの形而上学本来の結論に至ることなく、その手前にとどまるものである。この点に関して私はその後に書いた論文、特に「解釈学と歴史主義」[14] および「現象学運動」（『哲学展望』誌に掲載）の中で、私としては実際にカントの『純粋理性批判』を遵守すべきものであると考えていることを強調しておいた。つまり私は、有限に対して無限を、人間的経験に対して即自的存在を、時間的なものに対して永遠なるものを思考の中で附加して対峙させるような発言は、弁証法的にのみ行ないうるものであり、そうした発言は単なる限界規定でしかないと考える。そうした限界規定からは哲学の力によって独自の認識など展開することはできないのである。とはいっても形而上学の伝統、特にその最後の壮大な形態であるヘーゲルの思弁的弁証法が、ある種の恒常的な近さを保持し続けていることは否めない。「無限の連関」という課題は存在し続けている。しかしながら、この無限の連関を証示しようとするその仕方は、ヘーゲル的弁証法（Dialektik）の体系の力による締めつけから、いやさらにはプラトンの対話（Dialektik）に由来する〈論理学〉からさえも逃れ出ようと試みており、むしろ対話の運動の中に、つまりその中でのみ語と概念が本来のあり方に達する対話の運動の中に立脚点をおこうとしているのである。[15]

それにともなって、思弁的に遂行されたフィヒテやヘーゲルやフッサールの超越論哲学の立場から要求されたようなこと、つまり、哲学における反省的な自己根拠づけという要求は果たされないことになる。しかしわれわれは哲学的伝統全体の中に立っているのであり、哲学するものとしてまさにわれわれがこの伝統の全体である以上、この全体との対話に根拠がないなどといえるであろうか。われわれ自身をつねに必ず支えているものの根拠づけなど必要であろうか。

ここで最後の問題が引き出されてくる。すなわち、私が本書で展開した解釈学的普遍主義の方法的な転回よりも内容的な転回についての問題である。理解の普遍性は伝統に対する批判的原理を欠いており、いわば普遍的オプティミズムに献身するものである以上、内容的に見て、片寄った一面的なものではないかという問題である。たしかに伝統というのは摂取獲得によってのみ存在することをその本質としているのかもしれないが、やはり人間の本質には、伝統を打破し、批判し、解体しうることも属しているのではなかろうか。そして、労働というあり方、さまざまな目的に向けての労働による現実の変革というあり方によって遂行されることがらこそ、存在に対するわれわれの関係においてもっとずっと根源的なものなのではなかろうか。その点で理解の存在論的普遍性は、一面的にならざるをえないのではなかろうか。こういった問題である。――たしかに理解は単に、伝承された意見の摂取獲得や、伝統によって聖別されたことがらの承認といったことだけを意味するものではない。理解の概念を現存在の普遍的規定として特記したハイデガーも、まさに理解のもつ企投的性格を、つまりは現存在の未来性を考えていたことは確かである。ところが私は、理解のもつ諸契機の普遍的連関の中で、過去のもの、伝承されたものの摂取獲得という方向を特に際立たせているのである。そのことを否定するつもりはない。おそらくはハイデガーも本書に対

して、多くの批判者と同じに、最後の帰結を引き出すラディカルなところがないと言うかもしれない。つまり、学問としての形而上学の終結とはなにを意味するのか。形而上学が科学となって終結するとはなにを意味するのか。科学が全面的なテクノクラシーと化し、〈存在忘却〉という〈世界の夜〉を、つまりニーチェの予言したニヒリズムをもたらしているときに、夕暮の空に沈んだ太陽の最後の残光に目を向けていることが許されるだろうか――向きを変えて、再び昇る太陽の最初の微光をこそ求めるべきなのではなかろうか。

たしかにこのようにも言えるかもしれないが、私には、解釈学的普遍主義の一面性は、それなりの矯剤としての真理性をもっていると思われる。この一面性は、制作、生産、構築という近代の視点がどのような必然的な前提の下にあるのかを明らかにしてくれる。このことはまた特に現代世界における哲学者の役割に限定を与えることでもある。たしかに哲学者はいかなることからもラディカルな帰結を引き出すべき使命を負っているであろうが、予言者、警世家、説教師の役割を演じるのは、ただ物知り顔をすることも含めて彼にそぐわないのである。

人間にとって必要なことは、まどわされることなく最後の問いを立て続けることだけではない。同じく必要なのは、今ここにおいてできること、可能なこと、正しいことがなんであるかについてのセンスである。そうであればなおさらのこと哲学するものは、彼が自身に課す要求と、彼がその中にいる現実とのあいだにある緊張関係を意識していなければならない。

ここで喚起されるべき解釈学的意識、目覚め続けていなければならぬ解釈学的意識は、したがって、科学の時代にあってもなお、哲学的思想が支配的であらねばならぬという要求はいささか幻想的であり、非

現実的であるということを確認するものである。だがまたこの意識は、人間の意欲が、在来のものへの批判をかつてないまでにユートピア的もしくは終末論的意識へと高めようとするなかにあって、こうした意欲に対して、追想のもつ真理に基づいてなにかを対置させようとするのである。そのなにかとは、いまなお、そしていくたびでも現実的なもののことである。

本書の完成後に出された「解釈学と歴史主義」という論文は、読者が文献にいちいち立ち入らないで済むために書かれたものであるが、さらに若干の補充を行なったうえでこの再版に附しておく。

序　論

本書の論究は、ことごとく解釈学の問題を取り扱っている。理解および理解したことの正しい解釈という現象は、精神科学の方法論に特有な問題であるばかりではない。古代から神学的解釈学と法解釈学もあったが、それらはそれほど学問の理論といった性格をもたず、むしろ学問を通じて養成された裁判官や牧師が実践に際してとるべき態度に即応したり役に立つというものであった。このようなわけで、解釈学の問題は、すでにその歴史的起源からして、近代的な学の方法概念によって定められている境界を越えてしまうのである。テクストの理解および解釈は、ひとり学問の関心にとどまらず、明らかに人間の世界経験全体にかかわっている。解釈学的現象は、本来は決して方法の問題などではないのである。この現象の核心は、テクストをその他すべての経験対象と同じように、なんらかの学的認識をもって捉えるための理解の方法にあるのではない。つまり、科学が掲げる方法の理想を充足するような保証された認識を構成することなどは、まずもって主題とならない。とはいえここでもやはり、認識と真理が問題となっているには違いない。伝統の理解においては、テクストの理解だけにとどまらず、そのなかに潜んでいるさまざまな見方が身についたり、さまざまな真理が認識されるのである。それはいったいどのような認識であり、またどのような真理なのであろうか。

認識の概念および真理の概念は、もっぱら近代の科学が哲学的に解明し正当化してきたところであるが、

それに較べると、いま掲げた問いはなんらの正当性をもたないように見える。とはいうものの、この問いは近代諸科学内部においても回避することはまったくできない。理解という現象は、人間が世界に対してもつ関連すべてに見られるばかりではない。それは学問内部においても独立した妥当性をもち、一種の科学の方法に読み換えようとする試みには抵抗する。以下の論究は、近代科学内部において、科学的方法論の普遍性要求に対して異を唱える、そのような抵抗に結びついている。その目標は、科学的方法の支配領域を越えたところにある真理が経験できる場をあまねく求め、さらにその経験独自の正当性を質すところにある。このように、精神科学は科学の外部にある経験の仕方に密接な関係をもっている。すなわち、哲学の経験、芸術の経験、そして歴史そのものの経験と隣り合っている。このような経験は、すべてその中で真理が開示される経験の仕方であるが、その真理は科学的方法といった手段では検証できないのである。

このことについて、現代の哲学は非常に明確な意識をもっている。だが、そのように科学の外部にある認識の真理要求が、どれほどまで哲学的に正当化できるかということは、まったく別の問題である。解釈学的現象にアクチュアリティがあるとすれば、私の見るところ、理解という現象を深くきわめることによってこそ、そうした正当化がえられることによるのである。私はこうした確信を、現代哲学の仕事に占める哲学史の重みを認識することによって強めるに至った。われわれは、哲学の歴史的伝統を前にすると、哲学史研究における歴史的方法なるものが見せかけであることを容易に見抜かせてくれる優れた経験としての、理解という現象に出会うのである。哲学的行為の基本経験には次のようなことがある。すなわち、哲学的思考の古典ともいうべきひとびとは、われわれが理解しようと努めると、現代の意識が拒絶も凌駕もできないような真理要求を自ら貫いていくということである。現代の単純な自負心からすると、哲学的

意識が、自分の哲学的洞察はプラトンとかアリストテレス、ライプニッツ、カントあるいはヘーゲルといったひとびとに較べると劣っているかもしれないという可能性は容認しえないとして拒絶することもあろう。現代において哲学することがもつ弱点は、哲学の古典的伝統を解釈し摂取するにあたって、そのように自らの弱点を承認した上でとりかかるところにあると見る向きもあるであろう。だが、自らをそのように吟味せずして、ひとりよがりの愚者を演じることをよしとするならば、そのような哲学的思考こそ遙かに大きい弱点をもつことは確かである。過去の偉大な思想家のテクストを理解するうちに、他の道筋をとったのでは到達し難い真理が認識されることは、たとえこのことが学問の自己測定のための尺度である研究と進歩ということに反するにしても、容認せざるをえないところである。

同様なことが、芸術の経験についてもあてはまる。この場合、いわゆる芸術学が営む学問的研究は、初めから、芸術経験に代わりえないことも、芸術経験を凌駕しえないこともわかっている。芸術作品において他のいかなる道筋をとっても到達しえない真理の経験ができるということが、いかなる理性的判断に対しても自己の立場を主張する芸術の哲学的意義である。このように、哲学の経験と並んで、芸術の経験は、科学的意識に向かって自己の限界を認めるよう、もっとも鋭い警告を発するのである。

以下の論究は、したがって、美的意識の批判を手始めとして、科学的真理概念によって制約を受けている美学理論に対して、芸術作品によってえられる真理の経験を擁護するものである。だが、論究が芸術の真理の擁護に終始するわけではない。むしろその目標は、このような起点をとることによって、われわれの解釈学的経験全体に対応する認識ならびに真理の概念を展開する試みにある。芸術の経験においては、方法に基づく認識の領域を原理的に越え出ている真理を問題とすることになるが、それと同様のことが精

神科学の全体にあてはまる。すなわち、精神科学においては、われわれの歴史的伝統がそのあらゆる形において研究の対象ともなるのではあるが、同時に伝統そのものがその真理において語り出すのである。歴史的伝統の経験は、伝統を対象として考究しうることを原理的に越えているのである。歴史的伝統は、歴史学的な批判が下す意味で真ないし偽であるだけではない。歴史的伝統はつねに真理を仲介するのであり、その真理を分有することが必要なのである。

以上のように、本書における解釈学研究は、芸術経験および歴史的伝統を起点として、解釈学的現象の全射程を明らかにすることに努めている。その目標は、解釈学的現象の中にひとつの真理経験のあることを認めるところにある。この真理経験は、哲学的に正当化されなければならないばかりか、それ自体が哲学することのひとつのあり方なのである。したがって、本書で展開している解釈学は、精神科学の方法規範といったものではなく、方法に基づく自己意識を越えた精神科学の真の姿と、精神科学とわれわれの世界経験全体を結び合わせるものについての合意を求める試みである。理解ということを考究の対象にすれば、その目標は、在来の文献学および神学の解釈学が目標としていたような理解の技術学などではない。そのような技術学は、伝統からわれわれに向かって語りかけるものの真理に対して、精緻な技巧をこととする形式主義の方が偽りの優越性をもつかのような誤解を招くものであろう。以下の論究では、どれほどの出来事がすべての理解に働いているか、そしてまた、われわれがその中に立つ伝統は現代の歴史意識によってどれほど僅かしか力を奪われていないか、ということを指摘する予定であるが、それによってさまざまな学問分野や生活上の実践に指針を与えようと考えているわけではなく、およそ指針というものに関する誤った考えを正そうとしているのである。

そのようなわけで、以下の論究は、今日のように急激な変化に曝されている時代にあっては曇りがちになっているある洞察の役に立つものと信じている。変化するものは、古いままであるものよりも比較にならないほど注意を惹く。これはわれわれの精神生活の普遍的法則である。したがって、歴史的変化の経験からえられるさまざまな遠近法は、いつも歪んでいるおそれがある。なぜなら、そこでは隠された不変のままのものが見過ごされ忘却されるからである。われわれはいつもわれわれの歴史意識に刺激をうけ過ぎた生活をしているように思われる。そのような歴史における変化の過大評価を目の当たりにして、自然の永遠不変の秩序に寄りすがろうとのぞみ、人間の自然性を自然法思想の正当化のために呼び起こそうとするならば、それはまさに歴史意識の過剰な刺激の結果であり、また、のちに指摘しようと思っているが、悪しき短絡である。歴史的伝統と自然の生活秩序とが、われわれがその中で人間として生きている、世界の統一性を形成しているには違いないが、同時にまたわれわれが、お互いを経験し、歴史の伝統を経験し、われわれの実存や世界での自然の出来事を経験するそのありようも真に解釈学的宇宙を形成しているのである。そして、この解釈学的宇宙に、われわれは越え出ることのできない障壁のように閉じ込められているのではなく、われわれはそれに向かって開いているのである。

精神科学における真理とはなにかを考究するにあたって、その拘束力が明らかになる伝統から反省によって脱出しようとすることは許されない。それゆえ、そのような考究は、独自な研究態度として、できる限り自己の立場を歴史的に明晰にすることが要求される。そして、理解の宇宙を、近代科学の認識概念で把握できると思われている以上によく理解することに努め、自分が用いる概念に対して新たな関係を求めることもしなければならない。こうした考究は、自分自身が行なっている理解や解釈が原理から構成され

たものではなく、古代遥かに淵源をもつ歴史の出来事の形成の続きであることを確認していなければならない。したがって、ここで用いられる概念は、なんら吟味照合せずに取り扱うことは許されないであろう。むしろ、それらの概念の本源的な意味内容から今日に至るまで伝えられてきているものを受け継ぐべきであろう。

現代における哲学の仕事が哲学の古典的伝統と異なる点は、伝統を直接に断絶なく引き継いでいないところにある。その歴史的淵源に恩恵を蒙っているにもかかわらず、今日の哲学は古典的師表に対して歴史的距離ができていることをよく自覚している。これは、わけても概念に対する関係の変化に明確に現われている。西欧の哲学的思考が形成されてくるうちには、ギリシア哲学の概念をラテン化し、さらにラテン語による概念を近代語の形にとりいれるといった変化をたどってきた。これによって、じつに深甚な影響がもたらされ、また根底にまで触れる変化が起きたものの、過去数世紀における歴史意識の成立は、そこにさらにいっそう深い切れ目が生じたことを意味している。それ以来西欧的思考の伝統の連続性は、屈折した形でしか働いていないのである。というのは、かつて伝統の諸概念を自分自身の思考のために役立てていたあの素朴な無邪気さが失われたからである。それ以来学問にとって、これらの概念との関係は奇妙に拘束力がなくなった。これらの概念と学問との関係が、いにしえの祖師遵守とはいわずとも、博学な手法をもって概念を取り上げる場合であっても、あるいはこれらの概念を道具と同じように使いこなす技術的な操作の類であっても、拘束力は乏しくなっている。このふたつの場合ともに、解釈学的経験にとっては実際に十分なものではない。哲学することが展開してゆく場である概念は、われわれがその中で生きている言語がわれわれを規定しているのと同じように、われわれをいつでもすでに捉えている。誠実な思考

をするには、こうした拘束性を意識化していなければならない。新たな批判的意識が、それ以来すべての責任ある哲学することにともなっていなければならず、またこの批判的意識は個々人が自分の共同世界との対話を行なううちに形成されてくる言語慣習と思考慣習とを、われわれすべてが共に所属している歴史的伝統というフォーラムの前におくのである。

以下の論究は、このような要求に応えるために、概念史的問題提起と主題の事柄に即した展開とをできる限り緊密に結びつけることに努めている。フッサールがわれわれの義務とした誠実な現象学的記述、ディルタイ以後あらゆる哲学的行為がおかれることになった幅広い歴史の地平、そして特にハイデガーから数十年前に受けた衝撃によってこの二点を絡み合わせること、この三つのことを著者は尺度とし、論述そのものは不完全であろうとも、その尺度を守っていることは明らかになっていることをのぞんでいる次第である。

第一部　芸術経験を手がかりとした真理問題の展開

第Ⅰ章　美学的次元の乗り越え

第1節　精神科学にとっての人文主義的伝統の意味

a　方法の問題

精神諸科学は、一九世紀に事実上の形成を見るが、その際になされた論理的自己認識は、もっぱら自然科学を模範としたものであった。それは〈精神科学 Geisteswissenschaft〉という語の由来を一瞥しただけでも知られる。もっとも、この語が、今日私たちになじみの意味を、複数形でのみもつようになってからが問題となるのであるが。こうした精神諸科学は、明らかに、自然科学との類推で自己のあり方を理解しているので、精神とか、精神の学とかいう概念にひそむ観念論の余韻は、そのため遠のいてしまっている。〈精神諸科学〉という語は、まず、ジョン・ステュアート・ミルの論理学の独訳者によって市民権を与えられた。ミルは、彼の著作で余談風に、帰納法論理を〈道徳科学 moral sciences〉に適用するために、そのいくつかの可能性の構想を示そうとしている。翻訳者はこの箇所に〈精神科学〉の名称を用いた。(1) ミルの論理学の文脈からして明らかなように、そこで論じられているのは、精神科学にとって独自の論理を認知することではない。それとはまったく逆に、あらゆる経験科学の根底をなす帰納的方法こそ、この分野

においても唯一妥当するものであることを示そうとしているのである。ミルは、ヒュームがすでにその『人性論』の序論においてもっとも影響力のある形で纏めた[2]イギリス哲学の伝統に立っていることになる。すなわち、道徳科学においても中心におかれるのは、個々の現象や推移を予測しうるような類型性や規則性、あるいは法則性を認識することにある。この目標は、だが、どのような自然現象においても同じように到達できるものではないとされる。その理由は、もっぱら、類型性を認識しうるためのデータが、いつも十分に手にはいるとは限らないところにある。こうしたわけで、気象学は、方法からすると、物理学とまったく同じことを行なうにもかかわらず、データが不備で、予測が不確かとなる。同様なことが、道徳および社会の現象領域にも当てはまる。帰納的方法を用いることは、この領域においても、あらゆる形而上学的な臆説と無関係であり、観察の対象となる諸現象の発生についてどのように考えるかということとはまったく切り離されているというわけである。以上がミルの要点であるが、ここでは、ある作用を生む原因が究明されるのではなく、規則性だけが確定されるのである。こうしたわけで、意志の自由を信じるか否かは、まったく眼中にない。——社会生活の領域では、いかなる場合でも、予測が可能なのである。規則性に基づいて、どのような現象が予期しうるかを推定するには、こうした予測を可能とする規則性を内部にもつ連関はどのようなものかといった臆説は、まったく入り込む余地がない。たとえ条件にとらわれない自由な決断が下されることがあっても、それは規則的な事態の進行を妨げるものではない。それすら、帰納法からえられる普遍性と規則性に含まれている。ここで綱領的に展開されているのは、社会に関する自然科学といった理想であり、事実この理想に基づいてその後いくつかの領域で実りある研究がなしとげられてもいる。例えば、大衆心理学を考えてみればそれは明らかになろう。

だが、精神科学が哲学的思考に対して提出している本来の問題は別のところにある。精神科学は、法則性の認識が次第に進歩するという尺度をもって測られる限り、その本質が正しく把握されたとはいい難いからである。社会的＝歴史的世界に関する経験は、自然科学で行なわれるような帰納的処理によって学問の域に高められるものではない。ここで学問とはなにかという問題や、また、あらゆる歴史認識には、その折々の研究対象に対して一般的経験が援用されていることの問題などは別として、結局のところ、歴史認識は、具体的な現象を一般法則の事例として捉えることは目的としていない。個々の現象は、単になんらかの法則性、つまり実践に転用すれば予測を可能にするような法則性があることを証明するためにあるのではない。歴史認識の理想は、むしろ現象自体をその一回限りの歴史的具体化において理解することにある。そうした場合、さらに相当程度の一般的経験が働くこともありえようが、さまざまな一般的経験を確証したり拡大したりして法則の認識に至ることが目的なのではない。すなわち、人間、諸民族、諸国家が一般にどのように発展するか、といったことを認識するのではなく、この人間、この民族、この国家が現状に至るまでには、どのような過程を経たか、つまり一般化していうと、いかにしていまのような状態になったか、ということを理解するのが目的なのである。

由来を理解するがゆえに現状を理解するといった認識とは、いったいどのような認識なのであろうか。ここでいう学問とは、いったいなにを意味するのであろうか。ここにいう認識の理想が、その性質や目的からして、自然科学でいわれるものと根本的に異なっていることは認めるにしても、そのような認識は「厳密性を欠いた学問」だと単に欠如的（否定的）な性格づけをしてみたくなりがちである。ヘルマン・ヘルムホルツが、一八六二年に行なった有名な講演で、自然科学と精神科学との相違を明らかにするため

に企てた考察は、意味するところが大きいとともに正当でもあり、精神科学のもつすぐれた人間的な意味を称揚しようとはしているが、その反面、精神科学そのものの論理的な性格規定は、自然科学の方法を理想とするところから生じた否定的なものにとどまっている。[3] ヘルムホルツは、帰納法に二種の別、すなわち、論理的帰納法と芸術的‐本能的帰納法の別を立てている。つまり、これによって明らかになるが、彼は二種の処理方法を結局は論理的に区別したのではまったくなく、心理学的に見たのである。彼によれば、両者はともに帰納法による結論を目指すが、精神科学の結論づけは、無意識のうちに行なわれる結論である。したがって、精神科学での帰納法の行使は、特別な心理学的条件に結びついている。一種の手腕のよさが要求され、その上、自然科学とは違った精神的能力、例えば、豊かな記憶とか権威による引証、つまり博覧強記が必要なのに対して、自然科学者が結論を導き出す場合は意識的であり、すべて自己の悟性の行使に基づいていることになる。この偉大な自然科学者ヘルムホルツが、彼自身の学問上の研究方法を普遍的な拘束力のある規範とする誘惑に逆らっていることは認めるとしても、精神科学における処理手続きの性格づけにあたって、彼がミルの論理学を通じてなじみであった帰納法概念を除いては、なんら他の論理的な可能性も用いえなかったことは明らかなのである。新しい力学と、それがニュートンの天体力学の形をとって勝利をおさめたことが一八世紀の科学に対してもった事実上の規範性は、ヘルムホルツにとっても依然としてごく自明であった。そのため、こうした新たな科学の成立を一七世紀において可能ならしめるには、どのような哲学的前提がなければならなかったかという問いは、彼にとってまったく疎遠であった。今日のわれわれには、パリのオッカム派がこの点で果たした意義がわかっている。[4] ヘルムホルツにしてみれば、自然科学の方法の理想を、歴史的にたどったり、認識論的に限定する必要はなかった。それ

ゆえ、彼は、精神科学の研究法に関しても論理的にはこれ以外の理解をすることはできなかったのである。

他方、まさに全盛を誇っていた「歴史学派」のような研究を論理的な自覚に高める課題は、当時きわめて緊急度の高いものであった。すでに一八四三年には、ヘレニズム史の発見者であり著者であったヨハン・グスタフ・ドロイゼンは次のように書いている。「学問分野の中で、歴史学ほど理論的な正当性、外延、構成をもつことと縁遠いものはないであろう。」すでにドロイゼンは、歴史学のカントが必要なことを説いていた。すなわち、歴史の定言的命法にあたるものを立て、「人類の歴史的生命が流出する生きた源泉のあることを確証する」ひとの出現をのぞんでいた。彼がかかげた期待は、「歴史の概念をさらに深く把握すれば、それが重力の中心となり、そこにこそ、精神科学のとりとめのない動揺が不動の点をえて、さらに進歩をとげる可能性が生じるであろう」というものであった。(5)

ドロイゼンは、ここで自然科学を模範として引合いに出しているが、要するにそれは内容的な意味で、つまり科学論的な同質化の意味で考えているのではなく、逆に、精神科学は自然科学とまったく同じに、独立した学問群としての基礎をもたねばならぬ、という意味でいわれている。ドロイゼンの『歴史学概論』は、こうした課題解決の試論なのである。

ディルタイも、自然科学の方法やミル論理学の経験論の影響をドロイゼン以上に多大にうけてはいる。だが、彼は精神という概念の中にあるロマン主義および観念論の遺産を着実に保持している。イギリス経験論に対しては、彼もつねに優越感を抱いていた。なぜなら、彼の眼前には、あらゆる自然科学的ないしは自然法的な思考と比べて、歴史学派の特質をなすものの見方が生き生きと存在し、その中に彼は生き続けていたからである。「ドイツだけが、偏見に満ちた独断的な経験論にとって替る本当の経験的方法を生

むことができる。ミルは、歴史の素養が欠けているために、独断的だ。」これは、ディルタイが手もちのミル論理学に書きこんだメモである。[6] 事実、ディルタイが精神科学基礎論に捧げた数十年におよぶ労作のすべては、ミルの有名な最終章が精神科学に対してかかげていた論理性要求との絶えることのない対決なのである。

ところが、このようにディルタイは、精神科学の方法的独立性を正当化しようとは努めつつも、なお、自然科学のモデルに強く規定されていたわけである。そのことは、以下の考察の手がかりともいえるふたつの証例によって、明らかになる。ディルタイは、ヴィルヘルム・シェーラーへの追悼文において、シェーラーの処理方法は自然科学の精神によって導かれていたことを指摘し、なぜシェーラーがそれほどまでにイギリス経験論の傘の下にはいったのかを、説明しようとしている。「彼は近代人であった。われわれの先人たちの世界は、もはや、彼の精神と心の故郷ではなく、歴史的な研究の対象だったのである。[7]」この言い方からしてわかることだが、ディルタイにとって、因襲的な生の拘束の解体、自己の歴史に対する距離の獲得は、学問的認識に不可欠であり、それによってのみ自己の歴史が対象化されうるのである。もっとも、シェーラー、ディルタイのいずれにおいても、帰納的方法や比較による方法を用いながらも、純粋な個人的手腕が決定的であったことはまちがいない。さらにそのような手腕は、事実、古典的教養世界とロマン主義的個性信仰とが、こうしたひとびとの中でなおも生き続けていたことを示す一種の心情文化を前提としていることもまちがいなかろう。とはいえ、彼らの学問の自己把握を導いているのは、自然科学のモデルにほかならないのである。

これは、第二の証例に照らしてみれば、特に明白となる。すなわち、ディルタイが精神科学にはそれ独

自の方法があると主張して、それを精神科学の対象の側から根拠づけている箇所である。[8] このような主張の仕方は、まずは、きわめてアリストテレス的に響くし、自然科学のモデルからの真の離脱を示しているかのようである。ところが、ディルタイは、精神科学的方法のこの独立性の根拠として、「自然に順応することによって、自然を支配する。*Natura parendo vincitur*」という昔ながらのベーコンの原則を引用しているのである[9]——この原則こそ、ディルタイが守ろうとした古典主義的およびロマン主義的遺産を、まさに愚弄するものにほかならないのだが。このようなわけで、歴史的教養の点で同時代の新カント派を凌駕していたディルタイですら、その論理的努力においては、ヘルムホルツの素朴な主張を基本的にはさほど越え出ていない、といわざるをえない。ディルタイは、たしかに精神科学の認識論的独立性を求めて苦闘した。だが、近代の学問において方法と呼ばれるものは、いかなる分野においても同じなのである。それは、ただ自然科学において特に模範的に明確な形成を見たにすぎない。精神科学の固有の方法などは存在しない。とはいえ、ヘルムホルツにならって、方法なるものは、ここではいったいどの程度の意味をもつのか、また、精神科学の存在を規定している他の諸条件の方が、この学問の研究の遂行にとって、帰納法論理よりも、あるいは遙かに重要ではなかろうか、と問うことはできよう。ヘルムホルツはその点を正しく示唆していた。つまり、精神科学のあり方に対して公正であろうとして、彼は記憶と権威とを強調し、精神科学において意識的推論のかわりに登場する心理学的な手腕について語ったのである。そのような手腕は、なにに依拠しているのだろうか。それは、いかにして獲得されるのだろうか。精神科学を学問にしているのは、結局のところ、その方法論であるよりも、むしろ手腕なのであろうか。

まさにこうした問いが精神科学によって引き起こされ、この精神科学自体が近代の科学概念への編入を

こばんでいる以上、精神科学は哲学の問題そのものとなる。この問いに対してヘルムホルツとその世紀が出した答えは、十分なものではない。それは、学問と認識の概念を、自然科学のモデルを基準にして位置づけ、精神科学を際立たせる特性を芸術的契機（芸術的感覚や芸術的帰納法）に求めることによって、カントを継承している。その際、自然科学の仕事についてヘルムホルツが与えたイメージはきわめて一面的だともいえる。彼は「一瞬の精神のひらめき」（すなわち着想〔アイデア〕）の役割を無視し、自然科学には、ただ「意識的推論というねばり強い作業」だけを認めているからである。彼は、ジョン・ステュアート・ミルの証言を引く。それによると、「帰納的科学は、最近では、論理的方法の進歩にとって、専門の哲学者すべてよりも多くの貢献をした」[10]というのである。帰納的科学は、ヘルムホルツにとって、学問的方法のモデルそのものである。

ところでこのヘルムホルツにしても、歴史的認識にとって決定的なのは、自然法則の探求におけるのとはまったく別種の経験であることを承知している。それゆえ、歴史的認識のための帰納法が、自然探求の場合とは異なった条件のもとにある理由を説明しようとする。その目的のために、ヘルムホルツは、カント哲学の基礎となっている自然と自由との区別に準拠する。つまり、歴史的認識がそのように自然認識とは別種のものであるのは、歴史的認識の領域では、自然法則といったものはないからであり、あるのは、実践的法則、すなわち、命令への自由意志に基づいた服従であって、人間の自由の世界は、自然法則のように例外を許さないということはない、というのである。

しかしながら、この考え方にはいささか承服しがたい。人間の自由の世界を帰納的に探求する根拠を、自然と自由との区別に求めることは、カントの意図にも、また帰納法の論理自体にもそぐわない。その点

では、自由の問題を方法的に排除したミルの方が、首尾一貫していた。それればかりか、精神科学を公正に評価しようとしてカントを引くヘルムホルツは首尾一貫しておらず、こうした点では実りのとぼしいものである。ヘルムホルツの考えをすすめれば、ミルと同じに、精神科学の経験主義は気象学の場合と変わらないことになる。そうした経験主義は、所詮あきらめと断念に帰着する。

ところが実際には、精神科学は単に自然科学に対してひけめを感じるような状態にはない。ドイツ古典主義の精神を継承することによって、精神科学は、むしろ人文主義の真の擁護者であるという誇り高い自負心を培ってきたからである。ドイツ古典主義の時代は、文芸と美学批評との革新をもたらし、なお命脈を保っていたバロックおよび啓蒙合理主義の趣味の理想を克服した。同時に、啓蒙的理性の掲げる理想としての人間性（Humanität）に、根本的に新しい内容が附与されていた。わけてもヘルダーは〈人間への形成 Bildung zum Menschen〉という新しい理想によって、啓蒙主義の完成信仰（Perfektionismus）を越え、そのことを通じて、一九世紀に歴史的精神科学が展開しうる基盤を築いたのである。当時、一世を風靡した〈教養 Bildung〉の概念は、おそらく、一八世紀最大の思想であり、この概念こそ一九世紀の精神科学に生命を与えた土壌にほかならない。たとえ精神科学が、この土壌を認識論的に正当化するすべを知らなかったとしてもである。

b　人文主義的主導概念

α　教　養

教養という概念を考えると、きわめて明確に感じとられることがある。すなわちそれは、ひとつの巨大な精神的転換のことであって、この転換ゆえにわれわれはゲーテの世紀と現代とを同時代のように思い、他方、バロックの時代でさえ、すでに、先史時代のように感じるのである。われわれがよく用いる概念や語句のうちで決定的なものは、このゲーテの世紀に、新たな意味あいを帯びたのであり、言葉にふり回されまいとして、根拠をもった歴史的な自己理解をえようとするものには、語史および概念史に関する問いが次から次へと生じてくるのである。この点で解明すべき広大な研究課題があるが、ここでは手始めに、われわれを揺り動かしている哲学的問題提起に役立つ範囲で、以下の試みを行なってみたい。〈芸術 die Kunst〉、〈歴史 die Geschichte〉、〈創造性 das Schöpferische〉、〈世界観 Weltanschauung〉、〈体験 Erlebnis〉、〈天才 Genie〉、〈外界 Außenwelt〉、〈内面性 Innerlichkeit〉、〈表現 Ausdruck〉、〈様式 Stil〉、〈象徴 Symbol〉といった概念は、われわれにとって自明であるが、そこには歴史的解明の手がかりが豊富にひそんでいる。

先に精神科学にとって教養の概念がもつ意味を強調したが、この概念を取り上げる場合、われわれは恵まれた状況にある。すでに研究[1]がなされており、この語の歴史をよく通観できるからである。それによると、この語の源泉は中世の神秘主義にさかのぼり、それがバロックの神秘思想の中に生き続け、クロプシュトックの『メシアス』によって敬虔な精神性へと昇華されて一世を風靡し、最後に、ヘルダーによって〈人間性への形成 Emporbildung〉という基本的な規定がなされた。一九世紀の教養信仰は、この語の深層

次元を保持し、その結果、われわれの教養概念は、こうした連関によって規定されているのである。

〈教養〉なる語がこうしてもつに至ったわれわれになじみの意味内容を考えるに際して、まず確認しておきたい重要な点は次のことである。すなわち、同じ Bildung という語でも、〈自然的形態 natürliche Bildung〉という概念は昔からあり、それは、身体的外観（例えば、四肢の鍛練 Bildung、姿のいい体つき wohlgebildete Gestalt）を、いや、およそ自然の作り出した形態のすべて（例えば、〈造山運動 Gebirgsbildung〉）を意味していたが、この概念が、まさにこの時代に、先の新しい概念内容によってほとんど完全にとって替られてしまったという事実である。いまや教養とは、育成（Kultur）という概念と緊密なつながりをもつものとなり、とりあえずは、自然によって与えられた自己の素質や能力を伸ばし、作り上げていく（ausbilden）人間独自のさまを指すようになった。この概念の新たな規定は、ヘルダーによって始められ、やがてカントからヘーゲルに至る過程で完成されることになる。もっともまだカントは、こうした連関を述べるときに、教養という言葉は用いておらず、能力（もしくは〈自然的素質〉）の〈育成 Kultur〉という言い方をしている。この能力の育成とは、行動する主体の自由に基づく行為とされ、それゆえ彼は、自己自身に対するさまざまな義務を挙げるときに、教養という語をまだ用いてはいないが、自分の才能を錆びつかせてはならぬという一箇条を掲げているわけである。(2) それに対してすでにヘーゲルは、自己自身に対する義務という、この同じカントの思想を取り上げた箇所で(3)自己形成（Sich-bilden）および教養という表現を使っている。さらに、ヴィルヘルム・フォン・フンボルトは、彼特有の繊細な聴覚によって、育成（Kultur）と教養（Bildung）の二語のあいだに潜む意味の相違をあますところなく聞き分けて、こう書いている。「ところが、われわれが母国語で教養と言うときには、先のもの〔Zivilisation, Kultur〕

より一段高く、かつより内面的なものを考えている。つまり、精神的、倫理的な向上意欲の総体としての認識や感情をもととして、われわれの感性や性格に調和をもたらす、人間の志操のあり方のことである。[4]」ここでは、教養とはもはや育成、つまり能力や才能の錬磨（Ausbildung）を意味するものではない。むしろ、この時点において教養なる語が重みを増したのは、昔の神秘主義の伝統を呼び覚ましたものであると見た方がよい。なぜならば神秘主義において、人間とは、自らがそれに似せて作られている神の姿（Bild）を自己の魂のうちに宿しており、それを自己において育て上げていく義務を負っているものとされているからである。Bildung に相当するラテン語は formatio（形成）であり、それを受けて、他の言語、例えば英語でも（シャフツベリでは）、form, formation と言われている。ドイツ語においても、forma という概念に由来する派生語、例えば Formierung, Formation が、Bildung という単語と長いあいだ競合していた。たしかに forma なる概念も、ルネサンスのアリストテレス主義以来、その技術的意味合いから完全に解放され、純粋に力動的自然の意味に解釈されてきている。とはいえ、教養を表わすための語として、Bildung が Form との競争に勝ったのは偶然ではないと思われる。なぜなら、Bildung の語には〈Bild 姿〉という語が潜んでおり、この Bild が Vorbild（模範としての姿）および Nachbild（姿のうつし）の両方の意味を包摂しているという秘儀的な二重性のために、Form の概念は、影が薄くなったのである。

ところで、〈教養 Bildung〉が（Formation なる語の現代における使用例もそうだが）、どちらかというと生成過程そのものよりも、その結果を現在では意味するようになっているのは、生成（Werden）が存在（Sein）に転化されるよくある事例のひとつである。この転化は、教養概念の場合、特にはっきりと見てとれる。なぜなら、教養の成果というものは、元来、技術的目的の取得と同じ次元で作られたりはせず、

形成および教養という内面的な過程のうちから生い育つのであり、それゆえ、絶えず作り続けられていくはずのものだからである。教養という語が、ギリシア語の physis（自然）に、この点で同じなのは偶然とはいえない。つまり教養は、自然と同じく、自己以外の目標を知らないのである〈教養の目標 Bildungsziel〉という言葉や、それによって言い表わされていることがらは、教養の副次的産物のことであって、こうしたものに不信の念が抱かれるのは当然であろう。教養はもともと目標とはなりえず、また教育者の反省のうちで主題となる場合を除けば、それ自身として求めてえられるものではない）。まさにこの点で教養の概念は、そのもともとの意味であったところの、与えられた素質の単なる育成というだけの概念を乗り越えている。素質の育成とは、なんらかの与えられたものを発展させることであり、そうした素質の訓練や錬磨は、目的のための単なる手段にしかすぎない。例えば、語学教科書の与える教材は単なる手段であって、それ自体が目的ではない。その習得は、ただ語学能力の向上に役立つだけである。ところが教養においては事情は異なる。もちろん、教養を身につける手がかりとなる素材は、完全に習得され、自己のものとされるわけであり、その限りにおいて、受容される素材はすべて、姿を変えて、教養の中へと同化されていく。とはいえ、この受容された素材は決して手段のようなものではなく、その機能を失うこともない。むしろ、獲得された教養のうちではなにものも消え去ってはいない。それどころか、すべてが保持されている。この点で、教養とは純粋に歴史にかかわる概念といえるし、まさにこの〈保持 Aufbewahrung〉というものの歴史的性格こそが、精神科学の理解にとってかなめとなるのである。

このように、〈教養〉という語の歴史を一瞥しただけでも、われわれは、ヘーゲルがまず「第一哲学」の枠内に植えつけた歴史にかかわる諸概念の分野へと導かれていくのである。実際ヘーゲルは、教養とは

なんであるかをもっとも尖鋭な形で描き出したのである。とりあえず彼の言うところを聞いてみよう。[5] 彼はまた、「哲学は教養をその存在の前提条件としている」ことを見抜いているが、われわれは、これにつけ加えて、「精神科学もその点は同じである」と言いたい。精神科学というときの精神のあり方は、教養の理念と本源的に結びついているからである。

ヘーゲルによれば、人間は、直接的なもの、自然的なものとの断絶を特徴としている。この断絶は、人間の本質の精神的理性的側面が人間に対して課しているものである。「この側面から言えば、人間とは、その本来あるべき存在に自然になっているわけではないのだ」——それゆえ人間は、教養を必要とするのである。ヘーゲルが教養の形式的本質と名づけているものは、教養にともなう普遍性に依拠している。つまり、ヘーゲルは、彼の時代が教養という語のもとに理解していた内容を、普遍性への上昇という概念から統一的に把握しえているのである。普遍性への上昇は、なにも理論的教養の場合に限ったものではない。つまり、単に、実践的態度に対する理論的態度のことを意味しているだけではなく、そもそも人間の理性のあり方の全体としての本質規定を言い切ったものである。要するに、自己を普遍的で精神的な本質存在へと作り上げていくことは、人間的教養の普遍的本質である。逆に言えば、部分的なものに自己を委ねてしまうもの、例えば、なんの自制も見境いもなく盲目的な怒りに身を委ねてしまうものは、教養がないということになる。ヘーゲルの示すところによれば、こうした人間は、結局のところ抽象能力が欠如しており、自分から目を離して、普遍的なものを視野に入れることができないのである。本来ならば、この普遍性に基づいて、彼個人の特殊性が釣合いと程度を保って規定されるところなのである。

したがって、普遍性へと自らを高めるものとしての教養とは、ひとつの人間的な課題となる。普遍的な

もののために特殊なものを犠牲にすることが要求されるのである。特殊なものを犠牲にするとは、否定的に言えば、欲望の抑制ということであるが、それはすなわち、欲望の対象からの自由ということであり、またその対象の側にも対象としての自由を与えることである。この点で『精神現象学』における弁証法の演繹的論述は、今ここに紹介している『哲学入門（プロペドイティク）』の記述をよく補強してくれる。『精神現象学』においてヘーゲルは、真に〈即自的かつ対自的に〉自由な自己意識の生成を解きほぐし、労働の本質とは、事物を形成（bilden）することであり、決して事物を使い果たすものではないことを示している。(6) 労働する意識は、自己の労働によって事物に自立的な存在を与え、こうした事物の自立性のうちに、自立的意識としての自己自身を改めて見出すのである。労働とは抑制された欲求である。労働する意識は対象を形成（formieren）する。すなわち、自己を滅却して活動し、ある普遍的なものを作りだす。まさにそのことによって、この意識も自己の生存の直接性を越え出て、普遍性へと自己を高めてゆくのである。あるいは——これは、ヘーゲル自身の表現であるが——労働する自己意識は事物を作る（bilden）ことによって、自己自身をも形成する（bilden）のである。彼が言おうとしているのは以下の通りである。人間は、ひとつの〈能力〉を、ひとつの技量を身につけると、それによって自分自身の存在感を獲得する。自己をもたぬままにただ奉仕していたときには、まったく他者の思いに服従していたために拒まれているように見えたものが、労働する自己意識となることによって、彼に与えられるのである。そうした労働する自己意識となった人間は、自己の中に独自の意味を見出す。労働はひとを作る（bilden）というのは、労働のあり方を、まったく正しく言い当てている。労働する意識にともなう自己感情〔自信〕は、実践的教養を構成するあらゆる契機を含んでいる。つまり、欲望、個人的な欲求、私的な利害といった直接的なも

のからの距離の獲得であり、なんらかの普遍的なものへの希求である。
『哲学入門』の中でヘーゲルは、こうした普遍性を希求する実践的教養の本質を、一連の例をもってあとづけている。すなわち欲望の充足や体力の消耗が過度にならぬように、普遍的なものへの顧慮――つまり健康の留意など――によって歯止めをかける中庸の精神、そして個々の状態や仕事において、当然のことでもあるが、それとは違ったものが考慮できる冷静さなどである。職業の選択もそうした面をもっている。どのような職業も、つねに運命、すなわち外的な必然性といった面を具えており、個人的な目的では到底しないような任務への献身を要求するからである。そこで、実践的教養は、職業を十全に、どの面から見ても完全に遂行することによって示される。だがこの場合、職業は、個々人が特殊であるために、異質なものとして現われるが、個々人はその異質性を克服し、それを完全に自分の身につけることになる。職業のもつ普遍性への献身は、したがって、同時に「自己抑制をわきまえることであり、自己の職業を完全に自分のものとすることである。そこで初めて、職業は当人にとってなんらの制約でもなくなる」。
ヘーゲルによる実践的教養に関する以上のような記述を見れば、すでに歴史的精神の基本規定がなされていることがわかる。すなわち、自己との宥和、異質なあり方における自己認識である。この規定は、理論的教養の理念が示される段になって、あますところなく明らかとなる。というのは、理論的行動とは、それ自体すでに疎外を意味するからである。すなわち、「直接的でないもの、異質なもの、想起、記憶および思考に属するものとかかわりをもつ」ように要求するのである。こうして理論的教養は、人間が直接に知ったり経験したりするものを越え出る。理論的教養の本質は、それ以外のものをも認めることを学び、普遍的な視点を見出して、ことがら、すなわち、「対象を、その本来の自由な姿で」なんらの私欲もまじ

え ずに捉えるところにある。[7] じつにそれゆえ、どのようなものであれ教養を身につけることは、理論的関心の単なる錬磨以上のものとなる。次にヘーゲルは、特に古典古代の世界や言葉を習得することが教養に特に適している理由として、その世界が遠く異質なために、当然、われわれをわれわれ自身と切り離す隔壁を生み出さずにはおかぬ点を挙げる。「だが、この隔壁は同時に、自分自身に立ち戻り、隔壁に慣れ親しみ、自分自身を再び見出すためのあらゆる出発点と導きの糸を含んでいる。だが、こうして再び見出された自分は、精神の普遍的かつ真の本質に基づいているのである。[8]」

当時ギムナージウム校長であったヘーゲルのこの言葉には、古典信奉、すなわち、古典古代にこそ精神の普遍的本質がとりわけ容易に見出せる、という思い込みがあるかもしれない。だが考えの基本は正しい。異質なものの中に自己を認識し、それに慣れ親しむことこそ、精神の基本運動であり、また、精神は、異なったあり方から自分自身に立ち戻ることをおいては存在しえないからである。この限りにおいて、あらゆる理論的教養は、異なった言語や、異なったものの見方をする世界の習得も含めて、遥か以前に始まった教養過程の継続にすぎない。すなわち、どのような個人も、自然状態から精神的に高まるにつれ、自己の属する民族の言語や慣習や制度の中に、言葉をおぼえるのと同じに身につけていかねばならない実体がすでにあることを見出すのである。こうしたわけで、個人は誰でも、その個人の生い育っていく世界が、言葉や慣習によって人間的に形成（bilden）されている以上はすでにいつも教養の道を歩んでおり、いつでもすでに自然状態の解消を行なっているのである。ヘーゲルは力説している。どの民族もこの自分の世界の中で、自分なりの生き方をしてきた。民族は、隠されたその本来のあり方としての即自存在を、自分自身の内部から組み上げ築き上げてきたのである。

以上のことから、教養の本質をなすのは、疎外そのものではなく、疎外を前提とするのは当然であるが、この疎外を経た自己への回帰という行為であることが明らかになる。とはいえ、教養は、精神を普遍性へと高める歴史的な過程としてのみ理解さるべきではなく、それは同時に、教養をもった人間の活動を支える土壌でもある。では、それはどのような土壌なのであろうか。ここに、われわれがヘルムホルツに向けざるをえなかった問いの根源がある。われわれからするとヘーゲルの答えでも十分とはいえないだろう。つまり、ヘーゲルにとっての教養の完成は、疎外および同化の運動として、実体を完全に掌握し、あらゆる対象的なあり方を解消することに尽き、しかも、それは哲学の絶対知において初めて達成されることだからである。

だが、教養が精神の場とでもいうものであることを認めるのに、ヘーゲルの絶対精神の哲学との結びつきはいらない。意識に歴史性があるのを見通すために、彼の世界歴史の哲学を持ち出すまでもないのと同様である。まさに重要なのは、ヘーゲルと縁の切れた歴史的精神科学にとってさえ、なおも完結した教養の理念が不可欠となっている点を確認しておくことにある。教養というものは、そうした精神科学の活動の場だからである。古い言い回しで、身体現象を言うのに、「完全な姿 vollkommene Bildung」というのがあるが、それすら発達の最後の位相を指すのではなく、むしろ成熟の状態であり、あらゆる発達を遂げ、四肢が調和のとれた運動を行なえるようになっていることを意味する。ちょうどこれと同じ意味で、精神科学が前提としているのは、学問的意識というものは、すでに形成を経た意識であり、まさにそれゆえに、習得や模倣の不可能な正しい手腕を具えており、その手腕こそが精神科学における判断形成や認識の仕方を、いわば土壌のように支えているということである。

ヘルムホルツが精神科学の作業方法に関して述べ、わけても芸術的感覚とか手腕（Takt）と名づけたものは、実際には、こうした教養の土壌があって可能なのであり、その枠内でのみ、精神は独自で自由な運動ができるのである。そのようなわけで、ヘルムホルツは、「きわめて多種多様な経験を歴史家や文献学者が自己の記憶のうちに流入させざるをえないという気持の用意」[9]という表現をしている。記憶についてのこのような見方は、じつに表面的とも見られよう。これは「意識的推論という堅固な作業」を理想とする自然科学者の自己理解に発しているからである。彼が用いているような記憶の概念は、ここでなにが働いているのかを明らかにするには十分ではない。事実、彼のいう手腕あるいは芸術的感覚は、強靭な記憶を頼りとして、科学的厳密さでは把握できぬような認識に達するために、特に獲得すべき補助的な心的能力と考えたのでは、正しく理解したとはいえない。こうした手腕の働きを可能にするもの、またその獲得へと導くものは、精神科学における認識におあつらえ向きな、なんらかの心理学的な装備にとどまるものではないからである。

それはともかく、記憶を人間の一般的な素質とか能力としてのみ考えるならば、記憶の本質そのものを正しく捉えることにはならない。心に留め、忘れ、そして再び思い出すという行為は、人間の歴史的なあり方に不可欠であり、また、それ自体が歴史と教養の一部をなしているのである。記憶を単なる能力のように鍛えるものは——あらゆる記憶術はそうした訓練ということになるが——記憶をまだ人間にもっとも固有なものとは見ていない。記憶も形成（bilden）されねばならないのである。というのは、記憶一般とか、万事についての記憶というものはないからである。あることには記憶があったり、また別のことには記憶がなかったり、なにかを記憶に留めようとしたり、ほかのことを締め出すといった具合なのである。記憶

という現象を、能力心理学の一項目で片付けることはやめて、有限かつ歴史的な人間存在の本質的特徴として認識する時期がきているのではなかろうか。記憶は保持され、やがてそれは想起されるのであるが、両者の関係には、これまでさほど顧慮されてはいなかったが、忘却が関与しているのである。忘却は、欠落とか欠如であるばかりか、特にニーチェが力説したように、精神の生活条件である。[10] 忘却によってのみ、精神は全面的な刷新の可能性をうる。それはすべてを新鮮な目で見る能力であって、それにより、古くからなじみであったものが、新たに目に入ったものと融合し、多層的な統一に達することになる。〈保持〉はまさしく二義的である。それは記憶（*μνήμη*）として、想起（*ἀνάμνησις*）との関連を含んでいるからである。[11] 他方、同様のことが、ヘルムホルツのいう〈手腕〉の概念にもあてはまる。手腕という場合、われわれが理解するのは、状況に対するある種の敏感さおよび感覚能力と、その状況の中での行動だが、そうしたことに関する知識は、一般的な原理原則からえられるものではない。それゆえ、手腕には本質的に漠然としたところや表現し難いところがつきまとう。話し方にも手腕、すなわち、機転のきいた話し方というのがある。その意味はつねに、機転をもってやりすごし、口にせずにおくということであろう。機転がきかぬのは、やりすごせばよいものをあげつらうという手腕の悪さである。だが、やりすごすとは、目をそらすことではなく、目に捉えて、不快感を与えぬように通りすぎることを意味する。それゆえ、手腕は距離を保つ助けとなり、ひとの感情を害したり、立ち入りすぎたり、プライバシーを傷つけたりすることを回避する。

ところで、ヘルムホルツのいう手腕は、こうした人間関係の機微や社交上の実態と単純に一致するものではない。といっても、両者に本質的に共通するところはある。精神科学で効力をもつ手腕も、感情や無

意識なものであるとは言い切れないからである。それは、認識の仕方であるとともにひとつの姿勢なのである。それは、先に詳述した教養概念の分析によって、さらによく見ることができる。ヘルムホルツが手腕と名づけるものは、教養を含んでおり、美的教養および歴史的教養のひとつの機能である。美的なものに対しても歴史的なものに対してもセンスがあるか、感覚を育成するかして初めて、精神科学で作業をするに際して、自分の手腕に頼ることができるようになる。そのような感覚は、自然に身に具わっているものではない以上、われわれが美的意識ないし歴史的意識という言い方をして、感覚という言葉を用いないのは正当ではある。とはいえ、そうした意識は感覚の直接性とは切り離せない。すなわち個々の場合に、この意識は、理由を挙げることはできなくとも、確かに選別したり評価を下したりしているからである。そのように、美的感覚の持ち主は、美と醜、良質または悪質を選別できるし、歴史的感覚の持ち主は、ある時代になにがありえてなにがありえないかを見分け、現在から見た過去の異質性がわかるのである。

こうしたすべてに教養が前提となっているのを見ると、問題は科学的処理あるいは態度ではなく、どのような形成を経た存在であるかにかかっているわけである。芸術作品という他者、あるいは過去という異質なものを受け入れる用意ができていないのであれば、伝承をどれほど正確に観察し、徹底して研究しても、十分とはいえない。他者に対し、また、自分のとは異なったより普遍的な視点に対して開かれていることこそ、ヘーゲルにならって、われわれが教養の普遍的特徴として挙げたところである。教養には、自分自身に対する節度と距離をわきまえる普遍的な感覚がある。それゆえ、自分を越えて普遍性へと高められるのである。自分自身や自分の私的な諸目的を、距離を保って熟視するということは、実のところ、他人の目で見ることを意味する。こうした普遍性は、たしかに、概念あるいは悟性の普遍性といったものと

は違う。普遍性から個別が規定されるのでもなく、例外のない整合的論証がなされるのでもない。教養人が開かれた態度でのぞむ普遍的な視点は、妥当性のある固定した尺度のようなものではなく、他人ならばもつかもしれぬ視点として想定されるのである。その限りでは、教養人の意識は、実際のところ、多分に感覚のような性格をもっている。感覚はいずれも普遍的である。例えば視覚は、自分の全視界を包摂していながらも自己をあるひとつの視野へと向けることにより、そこで眼前に開けたものの内部で対象の差異を捉えるのである。だが、教養人の意識が五感を越えているのは、五感はそれぞれ特定の領域に機能を限られているからである。教養意識そのものは、あらゆる方面に働く。それは普遍的感覚（allgemeiner Sinn）なのである。

普遍的な、つまり、皆に共通の感覚——これは、事実、広範な歴史的連関をうかがわせる教養の本質を表わす定式である。ヘルムホルツの考察の実質的根底となっている教養の概念をよく考えてみると、この概念の歴史を遠く遡ることになる。精神科学が哲学に対して提起している問題を、一九世紀の方法論が陥っていた人為的な狭い枠組から解放するつもりならば、この歴史的連関を少しばかり追跡する必要がある。近代の学問概念とそれに組み込まれた方法概念では不十分なのである。精神科学を学問たらしめているものは、近代科学の方法理念からよりも、むしろ教養概念の伝統の方から理解できるのである。われわれが振り返ってみなければならないのは、人文主義の伝統である。この伝統は、近代科学の要求に対抗する上で、新しい意味をもってくる。

人文主義の時代以来、〈学校〉の学問に対する批判がどのように自己主張してきたか、この批判が、相手の変化にともなって、どのように変わってきたか、を重点的に追跡してみることは、無駄ではなかろう。

人文主義において復興されるのは、もともと古典古代のモティーフである。人文主義者たちがギリシア語と教養（eruditio）の道とを宣言した際の情熱は、骨董品に夢中になる以上のものを意味していた。古典語の復興は、同時に、修辞学に対する新たな評価をもたらした。それは、〈学校〉すなわちスコラ的学問に対抗して、〈学校〉ではえられない人間の知恵という理想に仕えた——この対立は、実際には哲学の当初から存在していたのである。プラトンのソフィスト批判、それ以上に、イソクラテスに対するプラトンの妙に矛盾した態度は、ここに潜む哲学的問題を暗示している。一七世紀の自然科学における新しい方法意識に対しては、この古くからの問題に、さらに批判的鋭さが加えられねばならなかった。この新しい学問の独裁要求を前にして、人文主義的教養概念のうちに独自の真理の源泉があるのではないか、という問いが、以前にもまして急を要する問題として提起されたのである。事実、一九世紀の精神科学にそれ本来の生命を与えていたのは、精神科学自身はそれとして認めてはいないが、なおも生き続けていた人文主義的な教養思想であることを、われわれは見るであろう。

ところで、基本的には自明のことであるが、こうした問いにとっては、数学ではなく、人文主義的な研究が主役を演じている。というのも、一七世紀の新しい方法論は、精神科学にとって、そもそもどんな意味をもちえたのだろうか。ポール・ロワイヤル論理学のうちで理性の規則を歴史における真理に適用することにかかわる章だけでも読んでみれば[12]、精神科学の分野でこの方法理念からえられる成果が、いかに乏しいものであるかが知られるであろう。そこで出て来る結果といえば、本当につまらないことであって、例えば、事件を真に評価するためには、その事件にともなう歴史的環境（circonstances）を考慮しなければならないといった類のことが書いてある。——ジャンセニストたちは、このような証明方法によって、

奇跡の信憑性を確認するための方法的手引きを提供しようとしたのである。彼らは、盲目的な奇跡信仰に対して、新しい方法の精神を動員しようとし、それによって、聖書の伝承と教会の伝統とが説く真の奇跡を正当化できると思いこんでいた。古い教会に仕える新しい学問——この関係が長続きするはずがないことは、あまりにも明白であり、キリスト教の前提自体が問われたときに、なにが起こらねばならなかったかは、想像に難くない。自然科学的方法の理想は、歴史に関して聖書が伝える証言の信憑性を確かめるために適用されたときには、その意図とはまったく異なった、キリスト教にとって破局的な結果を招かざるをえなかった。ジャンセニスト風の奇跡批判から歴史的聖書批判への道は、そう遠くはない。スピノザはその良い例である。あとで示すことになろうが、こうした方法論を唯一の規範として精神科学的真理に首尾一貫して適用することは、そもそも自殺行為にひとしいのである。

β　共通感覚

こうした事情を考えると、どうしても人文主義の伝統を思い起こさざるをえない。そして、精神科学における認識のあり方にとって、この伝統からどういったものを学びうるかを考えねばならなくなる。その点で貴重な手がかりとなるのが、『われわれの時代における勉学の仕方について』というヴィーコの書物である。(13) ヴィーコはそこで人文主義の擁護を企てているのだが、それはタイトルからもわかるとおり、イエズス会の教育学に媒介されていると同時に、デカルトやジャンセニズムに対抗するためのものであった。ヴィーコの教育に関するこのマニフェストは、彼の『新科学』の構想と同じく、古代以来のもろもろの真理に依拠している。したがって彼は共通感覚、つまり共同体の感覚（sensus communis）、さらには雄弁

(eloquentia) という人文主義的理想にのっとろうとしている。すなわち、そのどれもが賢者という古代の概念のうちにあったものである。〈良き弁論 εὖ λέγειν〉はそもそもの始まりから、二重の意味をもった表現であって、決して単に雄弁術（レトリック）にかかわるだけのものではなかったのである。つまり、それは、正しいこと、すなわち真なることを語るという意味でもあり、決して巧みに語るという弁論の術だけに尽きるものではなかった。

それゆえこの理想が古典古代において、修辞学の教師によってばかりでなく、哲学の教師によっても謳われたのは当然である。現に修辞学はその昔から哲学と闘争しており、〈ソフィスト〉たちの無駄な思弁とは逆に、真の人生の知恵を与えるものだと称して来たのである。それゆえ、自らも修辞学の教師であったヴィーコはこの点で、古典古代以来の人文主義的伝統に立っている。明らかにこの伝統は精神科学の自己理解にとって重要である。特に重要なのは、修辞学の理想が単にプラトンによって排斥されただけでなく、近代の反修辞学的な方法主義によっても排斥されたという二重性である。それゆえ、本書でのわれわれの問題の多くは、すでにヴィーコにおいて胚胎しているのである。しかし共通感覚を彼が言い出したのには、こうした修辞学的要因と同時に、古典古代の伝統のもつもうひとつの要因も働いている。つまり彼が依拠している対立概念としてのスコラ学者と賢者の違いである。この対立図式は、犬儒主義者たちが描くところのソクラテス像において最初に具体的な姿をとったが、その本質的な基盤は、まずアリストテレスが作り上げたソフィアとフロネーシスという対立概念のなかにある。その後この図式は、逍遥学派においてさらに発展せしめられ、理論的な生活の理想を批判するものとなり[14]、ヘレニズム期には賢者の姿を規定するものとなった。特にギリシア的な教養の理想がローマの政治的指導層の自己意識と融合してからは

その傾向がさらに強まった。例えば後期におけるローマの法律学も周知のように、ソフィアという理論的理想よりは、フロネーシスのもつ実践的理想とつながる法技術や法実践を背景として出来上っている。(15)

そのうえ古代の哲学と修辞学がルネサンスにおいて復活してからは、ソクラテスは、無知の愚者（イディオタ）、つまり素人としてのソクラテス像が示しているように、科学に対する反対標語になり、学者と賢者という対立の中でまったく新しい役割を演じるようになった。(16) 同じく人文主義における修辞学的伝統も、ソクラテスおよび、独断論者に対する懐疑主義的批判の立場を大いに引合いに出すようになった。ヴィーコがストア主義者を批判していることも知られているが、ヴィーコによれば彼らストア主義者は、真理の規範（レグラ・ウェリ）としての理性を信じているからである。逆にヴィーコは、古代のアカデミアのひとびとを賞め賛えているが、それは彼らがひとえに無知の知を主張しているからであり、当然のことながら新しい近代のアカデミアのひとびとをいっそう賞め賛えているのも、彼らが立論の術（これも修辞学の一部である）において偉大だからである。

とはいえ、ヴィーコが共通感覚を引合いに出すのは、こうした人文主義の伝統の中でも当然のことながら特別の色合いを帯びている。つまり学問の分野においても新旧論争が存在しているのである。〈学校（スコラ）〉に対する対立ではなく、近代科学に対する対立という特別な関係こそヴィーコの念頭にあったものである。近代の批判的科学に対してヴィーコは、それのもつ長所は否定していないが、一定の限界のあることを確認させようとしているのである。古人の知恵、賢慮（prudentia）と雄弁（eloquentia）の涵養こそは、新しい科学とその数学的方法論を前にしてもやはり欠くことのできないものであるとヴィーコは論じる。教育にとって大切なことは現在でも、科学とは違うものであるというのである。つまり真なるものではなく、

真理らしきもの（das Wahrscheinliche）によって養われる共通感覚の形成こそ重要であるとされる。そこでわれわれにとって重要なのは次のことがらである。つまり、この共通感覚はヴィーコにおいては、あらゆる人間のうちに存在している共通の一般的能力だけのことでは明らかになく、同時に、共通性を作り上げる感性のことでもあるということである。ヴィーコによれば、人間の意志に方向性を与えるのは、理性という抽象的一般性ではなく、あるグループや民族や国民や、さらには全人類における共通性をもたらしている具体的一般性のはずである。したがって、この共通の感覚を涵養することこそが、生にとって決定的な重要性をもつといわれる。

真なるものと正しいものに対するこの共通感覚は、根拠に基づく筋道の通った知ではないが、直ちにわかること〈真理らしきもの verisimile〉*を見つけ出させてくれる。ヴィーコはこの共通感覚に雄弁のもつ意義と固有の権利との基盤を見ている。教育は、批判的探究という道をいくことはできない。青少年は、空想や記憶力の鍛練のために形（イメージ）を必要とする。しかしこのことは〈新しい批判〉の意味での学問研究では不可能である、と彼は言う。このようにヴィーコは、デカルト式の批判（Critica）に対抗し、補足として古いトピカ（Topica）を配する。トピカとは、論拠の発見法であり、ひとを説得するセンスの育成に役立つものである。この感覚は、直覚的かつ時に応じて（ex tempore）働き、まさにそれゆえ、科学がこれにとって替ることのできないものなのである。

こうしたヴィーコの規定は、自己弁護の試みとも思える。そこでは、もっぱら〈真理らしきもの〉の権利が弁護されているが、それはとりもなおさず、科学の新しい真理概念を間接的に承認していることでもある。これまで見てきたように、こうした議論をするヴィーコは、遠くプラトンにまで遡る古い修辞学の

伝統に従っている。しかし、ヴィーコの意味するところは、そのような修辞学の女神（ペイトー）の擁護以上のものである。むしろ実質的には、ここにおいては、すでに述べたように、実践的知識と理論的知識というアリストテレスの立てた古い対立が生きているのである。しかも、この対立は決して、〈真なるもの〉と〈真理らしきもの〉という対立に尽きるものではない。実践的知識すなわちフロネーシスは、理論的知識と異なった知のあり方である。(17) 実践的知識は具体的な状況を対象にしているというのがそのさしあたりの意味である。つまり、この知識は、きわめて多様に変化する〈諸般の事情〉を捉えていなければならない。そして、この点はまた、ヴィーコがはっきりと強調するところでもある。たしかに、彼が注目しているのは、この実践的知識が合理的な知識概念では捉えきれないということだけであるが、実際には、これは単に合理的に捉えきれないという諦めから生じた理想にすぎないものではない。アリストテレスが考える対立は、普遍的原理に基づく知識と具体的なものについての知識との単なる対立とは少し違ったことをも意味するのである。具体的なものについての知識はまた単に、〈判断力 Urteilskraft〉といわれる個別を一般的なものに包摂する能力のことではない。むしろそこには、ひとつの積極的な、すなわち倫理的なモティーフが働いており、そのモティーフこそ、ローマ時代におけるストア学派の共通感覚の学説に引き継がれるものである。つまり、具体的な状況を把捉し、それに人倫的に対応するためには、普遍的なもの、すなわちひとびとの追求する目的に、眼前の問題を包摂せしめることが必要であり、それによって正義が実現するのである。したがって、そのためには、意志がある方向づけをもっていること、すなわち、なんらかの慣習に支えられた共同存在（ἔθος）を前提としている。それゆえフロネーシスとは、アリストテレスによれば、ひとつの〈精神的な徳〉である。彼の見るところ、フロネーシスは、単にひとつの能力(Dynamis)ではな

く、すでに一定の形をとった慣習的共同存在である。こうした一定の形としての規定性は〈倫理的な徳〉の全体なしにはありえず、また逆に倫理的な徳はこの規定性なしにはありえない。このような徳を行使すると、実行できることと実行できないこととを区別できるが、しかし、このような徳は、ただことにあたって利口であるとか、なにをしても抜け目がないとかいうことではない。この徳によって実行できることと実行できないこととを区別することは、とりもなおさず、ふさわしいこととふさわしくないこととの区別を含んでおり、したがって、ある道徳的な態度を前提とする。またそのような区別は、道徳的態度を促進しもするのである。

ヴィーコの引き出す共通感覚の淵源は実際には、アリストテレスがプラトンの〈善のイデア〉に対抗して考え出したこのモティーフである。スコラ哲学では、例えばトマス・アクイナスにとっては、共通感覚は『デ・アニマ』[18]の延長で考えられており、五感の共通の根、ないし五感を組み合わせて所与について判断を下す能力であり、すべての人間に贈られた素質である。[19]これに対しヴィーコにとっては、共通感覚は、正しいことと万人の幸福についての感覚であり、すべての人間のうちに息づいている。いやそれだけでなく、それぞれの生活の共同性によって獲得され、生活の秩序や目的に規定されていく感覚である。この概念にはストアの先取観念(κοιναὶ ἔννοιαι)がもっていたような自然法的な響きがある。しかし、こうした意味での共通感覚はギリシア的観念ではなく、決してアリストテレスが『デ・アニマ』で言う共通なものについての能力(κοινὴ δύναμις)を意味するものではない。つまりアリストテレスはそこで、個別感覚説*を取り上げながら、一方ですべての知覚は区別することであり、その区別をする際に普遍的なものを志向しているという現象学的所見を述べ、個別感覚説に補いをつけようとしているのである。ヴィーコが拠り所と

するのはむしろ、ラテンの古典的著作家たちにとりわけ見られるような古代ローマ的な共通感覚の概念である。彼らローマの著作家たちは、ギリシア的教養に対して彼らなりの国家生活、社会生活がもつ伝統の価値と意味を尊重するのである。したがってここには、哲学者たちの観想的思弁に対する批判の響きがある。これはすでにローマ的な共通感覚の概念のうちに聞きとることができるものであるが、ヴィーコにおいては、新たに近代的科学（critica）に抵抗するという形に組み換えられた布陣の中から高らかに響き出たのである。

文献学的‐歴史学的研究および精神科学の研究方法を、このような共通感覚の概念によって基礎づけるのは、ただちに首肯しうることである。というのも、そうした研究の対象、すなわち功業や事蹟という形をとって現われるような人間の道徳的かつ歴史的な存在形態は、それ自身、共通感覚によって決定的に規定されているからである。したがって、そのような研究にあっては、個々の事情が決定的に問題となるので、一般的なものからの推論や根拠に基づく説明は十分でない。しかし、このように言ったのではただ否定的な表現でしかない。むしろ、共通感覚が媒介するのは、固有の積極的な認識なのである。歴史的認識における認識方法は、〈意識的推論 selbstbewußtes Schließen〉（ヘルムホルツ）の代わりに〈他者の証言への信頼 Glauben an fremdes Zeugnis〉（テーテンス）[20]を容れなければならないということで尽きてしまうものでは断じてない。また、そのような知の真理価が推論による場合より小さいというようなことは決してない。ダランベール[21]は、正当にも次のように記している。「真理らしさ、すなわち蓋然性（probabilité）は原則として歴史的事実について妥当するが、さらに一般的には、過去、現在および未来の出来事すべてについて妥当する。われわれはこれらの事象になにひとつ原因を見出すことができないので、それらを一

種の偶然に帰せしめるのである。このような認識のうち、現在および過去を対象とするものにあっては、たとえそれが単純な証言にしか基づいていないものであっても、公理に基づくのと同じくらい強固な確信をわれわれに与えることがしばしばある。」

ヒストリア（historia）は真理の源泉のひとつであるが、理論理性とはその性質をまったく異にする。キケロはヒストリアを「記憶された生活（vita memoriae）」と名づけているが[22]、彼はすでにそのことを念頭においているわけである。ヒストリアの独自性の基礎は、人間の情熱が理性の一般的規則によっては制御しえないところにある。人間の情熱を制御するために必要なのは、むしろ、歴史のみが提供しうる説得力をもった事例である。ベーコンが、こうした事例を提供するヒストリアを、まさに哲学のもうひとつの方法（aliaratio philosophandi）と名づけたのはそのためである[23]。

しかしこれでもまだかなり消極的な表現といわざるをえない。とはいえ、後に見るように、こうした言い方の背後には、すべてアリストテレスが認めていた人倫的知の影響が見られるのであり、このことを記憶しておくことは、精神科学の的確な自己理解にとって重要な意味をもつであろう。

ヴィーコが古代ローマで使用されていたような共通感覚の概念に立ちもどり、近代科学に抗して人文主義的修辞学を擁護したことは、われわれにとってきわめて興味深いことである。なぜなら、このことはわれわれに、一九世紀において精神科学が自己省察を行なったときに、もはや考慮の対象とならなかった、精神科学的認識に含まれる真理の一契機へと関心を向けさせてくれるからである。ヴィーコはいまだ絶えることのなかった修辞学的‐人文主義的伝統の中に生きており、したがってその不朽の権利を改めて主張しさえすればよかった。要するに、理性による論証や教示だけでは認識の全範囲をカバーすることができ

ないことが、すでに大昔から意識されていたのである。その限りでは、先に見たように、ヴィーコが共通感覚を引合いに出したことは、古典古代にまで遡り、かつまた現代のわれわれの主題をも包括する広い脈絡の中に位置づけることができるのである。[24]

今日のわれわれは、むしろこの伝統を逆に遡ってゆく努力をしなければならない。そのためにまずは近代的方法概念の精神科学への適用から生じるさまざまな難点を明らかにする必要がある。そのために、この伝統がいかにして衰退するに至ったか、またそのことで、精神科学的認識が自己の真理性を主張するにあたって、いかにして自らとは本質を異にするあの近代科学の方法的思考の型にはまり込んでいったか、そのような問題を究明していこうというのである。

事態がこのような展開を遂げたのは、基本的にはドイツの「歴史学派」によるのであり、ヴィーコのみならず、そもそもイタリアにおける修辞学の連綿たる伝統がこのことに直接かかわっているわけではない。ヴィーコ自身は一八世紀にほとんどなんの影響も及ぼさなかったのである。ただ、共通感覚を引合いに出したのは決してヴィーコだけではない。共通感覚はシャフツベリにおいても、同じように重要な役割を演じており、彼の方は一八世紀に著しい影響を及ぼしたのである。シャフツベリは共通感覚に依拠することによって、ウィットとユーモアの社会的意義を高く評価し、その際古代ローマの著作家たちや人文主義時代の解釈者たちを援用している。[25] たしかに共通感覚の概念は、すでに述べたように、われわれの耳にはストア派と自然法とを思わせる響きをもっている。しかしそれにもかかわらず、古代ローマの著作家たちに依拠し、シャフツベリもそれに従っている人文主義者的な共通感覚解釈の正当性を否認することはできないであろう。つまり、シャフツベリによれば、人文主義者たちは共通感覚を、万人の幸福に対する感覚、

さらにまた共同体ないし社会への愛、自然な愛情、人間性、親切心（love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness）等の意味に解した。彼らの基礎になっているのは、マルクス・アウレリウスの公共のことを理解する心（κοινονοημοσύνη）という言葉[26]である。これは独特の造語であるが、この言葉が示しているのは、つまるところ、共通感覚という概念は決してギリシア哲学に由来するものではなく、表面的にストア派的な響きをもつにすぎないということである。人文主義者サルマシウスは、この言葉の内容を次のように言いかえている。「多少とも公共のために議し、すべてを自分の利益に向けるのでなく、さらに共にいるひとびとの尊敬を保持し、自分のことについては慎重に、そして少し発言する、分別があり、ふつうで、正常な人間精神（moderatam, usitatam et ordinarium hominis mentem, que in commune quadam modo consulit nec omnia ad commondum suum refert, respectumque etiam habet eorum, cum quibus versatur, modeste, modiceque de se sentiens）」。つまりシャフツベリが考えているのは、自然法的な、すべての人間に賦与された資質というよりも、むしろある種の社会的な徳であり、しかもそれは頭脳の徳というよりむしろ心の徳なのである。そして彼がウィットとユーモアをこのような観点から捉える場合、そこにもまた洗練された身の処し方、つまり相手に対して普通よりも深い連帯感を確信しているがゆえに、冗談を解し、また自らも冗談を言う人間の態度、そういうものを人間性（humanitas）の中にともに包含した古代ローマの概念を引き継いでいるのである（シャフツベリはウィットとユーモアをはっきりと友人同士の交際に限定している）。ただこう見てくると、共通感覚はほぼ社会的な交際上の徳と同じと考えられるかもしれない。しかし実際は道徳的な、いやそればかりか形而上学的な基盤が、ここには内包されているのである。

シャフツベリが念頭においているのは、共感（sympathy）という精神的かつ社会的な徳であり、周知のとおり、彼はこれによって道徳だけではなく美学的〔感覚的〕（エステーティッシュ）な形而上学の全体を基礎づけたのである。彼の後継者たち、特にハッチソン[27]とヒュームは、彼が提起したものを道徳感覚（moral sense）説に仕上げ、これが後にカントの倫理学の引き立て役を果たすことになるのである。

ところで共通感覚（コモンセンス）の概念が、真に中心的な体系的役割を果たしたのはスコットランド学派の哲学においてである。この哲学は形而上学にも、またそれの懐疑論による解消にも強く反対し、常識(common sense)による本来の自然な判断に基づいて、彼らの新しい体系を構築しようとした（トーマス・リード[28]）が、そこには疑いもなく共通感覚というアリストテレス的‐スコラ哲学的な概念の伝統が作用していた。彼らにおける感覚および感覚の認識作用の探究も、この伝統から汲み出されたものであり、最終的には彼らは、これらを哲学的思弁の行き過ぎの矯正に役立たせようとした。しかもそれによって同時に常識と社会との結びつきも堅持されることになったのである。「それらは共通（コモン）の生活上の出来事に関して われわれを導く役目を果たしてくれる。こうした場で理性の能力に頼ると、むしろわれわれは途方に暮れてしまう。」健全な人間悟性（gesunder Menschenverstand)、すなわち良識（good sense）の哲学は、彼らの見るところでは、形而上学という〈夢遊病〉の治療薬であるだけではない——そこにはまた、社会の営みに真にふさわしい道徳哲学の基盤となるものが含まれているのである。

常識（コモンセンス）ないし良識（ボンサンス）の概念に含まれる道徳的なモティーフは、今日に至るまで生き続け、そのことによってこれらの概念は、ドイツ流の〈健全な人間悟性〉という概念と区別されるのである。その一例として、アンリ・ベルクソンが一八九五年にソルボンヌでの授賞式の際に、良識について行なった見事な講演を挙

げておきたい。[29] 彼は、自然科学ならびに言語および法思想における抽象化を批判し、「自ら生ずる観念に自由な場を残すために、作られた観念を排除し、たえず自己自身から自己をとりもどす知性の内的エネルギー」(88頁)の重視をひとびとに激しく訴えているが、こうした訴えをフランスでは良識の名においてなしえたのである。たしかにこの概念の内容には当然のことながら感覚との関係が含まれている。しかし良識が感覚とは別に社会的環境(milieu social)にもかかわっていることも、ベルクソンにとって明らかに疑問の余地のないことであった。「他の感覚〔五感〕がわれわれを事物と結びつけるのに対して、良識はわれわれがもつ人間相互の関係にかかわる」(85頁)。良識は一種の実生活上の才能であるが、天分というよりむしろ「たえず変化する状況のたえざる新たな調整」という意味での、ひとつの恒常的な課題である。つまり、普遍的な諸原理を現実に適用する仕事であり、それによって、正義を実現することである。あるいは、「実践的真理の機転(tact de la vérité pratique)」であり、「魂の正しさに基づく判断の公正さ(rectitude du jugement, qui vient de la droiture de l'âme)」(88頁)である。良識は、ベルクソンによれば、思惟と意志の共通の源泉として「社会的感覚 sens social」であり、これは社会的法則を探求する科学的独断論者と形而上学的空想家の誤謬を回避するためのものである。「それ〔社会的感覚〕はおそらく方法と言うより行動の仕方と言った方が適切であろう。」ベルクソンはたしかに古典の研究がこの良識の育成にとってもっている意味についても語っている――彼は古典研究を、「言葉の氷」を砕き、その下に思惟の自由な流れを発見する努力と見なしている(91頁)――、しかし古典研究そのものにとって良識がどの程度必要であるかという逆の問いは、もちろんベルクソンの問題ではない。つまり、ベルクソンは良識の解釈学的機能は問題にしないのである。ベルクソンの問いが向けられているのは決して学問ではなく、良識が

生に対してもつ独自の意味なのである。この概念において道徳的‐政治的な意味が主導的であることは、ベルクソンとその聴衆にとって自明であり、ここではその事実だけを強調するに留めたい。

ところで一九世紀における近代的精神科学の自己省察を規定したのは、ヴィーコやシャフツベリが属し、そして特に良識のふるさとであるフランスによって代表される哲学のモラリスト的伝統ではなく、むしろカントやゲーテの時代のドイツ哲学であった。このことは、きわめて特徴的なことである。イギリスやロマン語諸国においては、共通感覚の概念が今日でもなお単なる批判のための標語であるばかりか、国家公民の一般的性質を特徴づけているのに対して、ドイツにおいては、すでに一八世紀におけるシャフツベリやハッチソンの信奉者さえ〈共通感覚〉に内包されていた政治的‐社会的内容を受け入れることはなかった。一八世紀のヴォルフ学派的講壇形而上学と通俗哲学が、啓蒙の先進国であるイギリスとフランスに目を向け、それをきわめて熱心に学びかつ模倣したにもかかわらず、結局自家薬籠中のものにすることができなかったのは、彼らにとってそのための社会的政治的条件がまったく欠如していたからである。共通感覚の概念は、なるほど取り入れられはしたが、すっかり脱政治化されたために、それ本来の批判的意味を失ってしまったのである。ここでは共通感覚は、もっぱらひとつの理論的な能力、つまり道徳的意識（良心）および趣味と並べられる理論的な判断力と理解されたのである。この結果、共通感覚の概念は基本的諸能力に関する机上の学問に組み込まれた。ちなみに基本能力に関するこういった空論に対しては、後にヘルダーによって（リーデルに向けられたその『批判の森』第四巻において）批判が行なわれるが、それによってヘルダーは美学の領域においても歴史主義の先駆者となったのである。

ただここには、注目すべき例外として、敬虔主義がある。シャフツベリのような世俗の士にとってばか

りではなく、信者たちの心を摑もうとする説教者にとっても同様に、〈机上学問〉に対して、学問つまり論証（demonstratio）の要求を制限し、共通感覚に依拠することは重大関心事とならざるをえなかった。シュヴァーベンの敬虔主義者エティンガーが、はっきりとシャフツベリの共通感覚擁護に拠り所を求めたのは、そのためである。共通感覚がまさに〈心〉と訳されており、さらに次のように言い換えられている。「共通感覚がかかわりをもつのは、ほかでもない、すべての人間が日々眼前にし、社会の全体をまとめ、真理と信仰箇条およびこの信仰箇条を草するための態度と形式にかかわることがらである。[30]」エティンガーの関心は、重要なのは概念の明確さだけではないことを示す点にある。つまり、概念の明確さだけでは「生き生きとした認識に至るには十分でなく」、むしろ「ある種の予感や愛着」がそこに働いていなくてはならない。「論証などなくても父親は子供をいたわる気持になる。つまり愛は、論証するのではなく、理性に反してしばしば心を無理やり愛するものの方へと引きずってしまう。」エティンガーがヴォルフ学派の合理主義に対抗して共通感覚に依拠したことをわれわれが興味深く思うのは、それが明らかに解釈学的な意味をもっているからである。監督長エティンガーの問題は聖書の理解である。この場合数学的－論証的な方法はなんの役にも立たないので、エティンガーはこれとは別の〈生成的方法〉、つまり「神の義を作物のように植えつけることのできる栽培的聖書講義」を主張するのである。

エティンガーはまた共通感覚の概念を学識ある詳細な研究の対象としたが、これも同じように合理主義に叛旗をひるがえすものであった。[31] この研究の中で彼は一切の内的味覚を排除して（excluso omni gusto interno）、すべてを単なる形而上学的計算（calculus metaphysicus）によって基礎づけるライプニッツとは逆に、共通感覚をあらゆる真理の根源、つまり本来的な発見の術（ars inveniendi）と見なしている。共通

感覚の真の基盤は、エティンガーによれば vita すなわち生の概念である〈生の共通感覚への喜び sensus communis vitae gaudens〉。実験や計算によって自然を力ずくで切り刻むことに反対して、彼は単純なものから多様なものへの自然な展開を、神の創造物および人間の精神の普遍的な成長法則と解した。彼はあらゆる知の根源を共通感覚におくべく、ヴォルフ、ベルヌーイ、パスカル、言語の起源に関するモーペルテュイの研究、さらにまたベーコン、フェヌロンらを引合いに出し、共通感覚を「眼前にあり、人間全体にとって明らかなものに関する、もっとも単純なひとびとが直接的な接触と直観によってうる、生き生きとした透徹した認識……（viva et penetrans perceptio objectorum toti humanitati obviorum, ex immediato tactu et intuitu eorum, quae sunt simplicissima……）」と定義するのである。

すでにこの二つ目の文章から明らかなことは、エティンガーが共通感覚という言葉のもつ人文主義的－政治的な意味を、はじめから逍遙学派（ペリパトス）の共通感覚の概念と結びつけていることである。上述の定義は部分的に（直接的な接触と直観 immediato tactu et intuitu）アリストテレスのヌース論を思わせるし、アリストテレスにおける視覚、聴覚などを統合する共通の「能力 δύναμις」の問題もエティンガーに継承され、彼本来の神的な生命の秘義の証明に用いられている。生のもつ神的な秘義とは、その単純さである——人間はこの単純さを堕罪によって失ったとはいえ、神の恩寵の意志によって統一と単純さとに立ち戻ることができる。つまり「ロゴスの働きまたは神の現前は、多様なものを一つのものへ単純化する（operatio λόγου s. praesentia Dei simplificat diversa in unum）」（162頁）。神の現前はまさに生そのもの、つまりあらゆる生けるものと死せるものとを区別するこの〈共通感覚 gemeinsamer Sinn〉の中で生起する——いかに切り刻まれても再生して新しい個体をつくる水母（くらげ）と海星（ひとで）に、エティンガーが言及しているのは、決して偶然

ではない――。人間の中にも、神の御業を感じとり、人間の幸福と生とにもっとも近いものを認識する本能と内的活力という形で、同じ神の力が働いている。エティンガーは、時間と場所を越えてすべての人間に役に立つ共通の真理としての〈感覚的な〉真理を感じとる力を、理性的な真理とはっきり区別している。共通感覚は、本能の複合体、つまり生にとって真の幸福の基盤となるものへ向かう自然の衝動であり、その意味では神の現前の作用のひとつなのである。本能は、ライプニッツの場合のように、激情、つまり混乱の表現 (confusae repraesentationes) と捉えてはならない。というのは、本能は一過性のものではなく、人間の中に深く根づいた性向であり、独裁者的で神的な、抗いがたい力をもつものだからである。(32) このような力に支えられた共通感覚が、われわれの認識にとってきわめて重要な意味をもっているのは、まさにそれが神の賜物だからである。エティンガーはこう書いている。「理性 (ratio) はしばしば神ぬきでも規則によって制御しうるが、感覚はつねに神を必要とする。感覚と理性の違いは、自然と芸術の違いと同じである。神が自然を通して働くとき、自然は全体にあまねく及ぶ成長を遂げる――これに対して芸術はなんらかの特定の部分から着手する。……感覚は自然を、理性は芸術を模倣する」(247頁)。(33)

興味深いことは、この文章が解釈学的な意味をもっており、さらにまたそもそもこの学術的著作の中で〈ソロモンの知恵 Sapientia Solomonis〉が認識の窮極対象および最高の決定機関と見なされていることである。共通感覚の使用 (usus) に関する章で、エティンガーはヴォルフ学派の解釈学の理論を攻撃して、解釈学のいかなる規則よりも重要なのは〈感覚に満たされている sensu plenus〉ことであると言っている。このテーゼはもちろん極端に唯心論的(スピリトウアリスムス)なものであるが、それにもかかわらず生 (vita) ないしは共通感覚の概念をその論理的根拠としてもっており、その解釈学的意味は次の文章によって明らかになる。「聖

書および神のすべての業の中に見出されるイデーは、個別が全体において、また全体が個別において認識される度合に応じて、実り多く、純化されたものとなる。[34]」ここでは、一九世紀と二〇世紀に好んで直観と呼ばれていたものが、その形而学的根拠、すなわちあらゆる個別の中に全体が存在するという、生きた有機的存在の構造に引きもどされているのである。「生の周期はその中心を心の中においており、この心は共通感覚によって無限を瞬時に捉える。(cyclus vitae centrum suum in corde habet, quod infinita simul percipit per sensum communem)」(序文)。

あらゆる解釈学上の規則の知慧でも及ばないもの、それは自己自身への適用である。「信仰の規範はなににもまして自己自身に適用され、それを通じて、ソロモンの箴言の理解の鍵がえられるであろう。appli-centur reglae ad se ipsum ante omnia et tum habebitur clavis ad intelligentiam proverbiorum Salomonis)[35]」(207頁)。エティンガーがシャフツベリの思想との間に一致点を見出すことができたのは、この点からである。というのは、彼の言うところによると、シャフツベリは共通感覚について、それを表題に掲げて論じた唯一の人間だからである。エティンガーはその上さらに、理性に基づく方法の一面性に気づいていたひとびとを、シャフツベリの他にも引合いに出して、例えばパスカルによる〈幾何学的精神 esprit geometrique〉と〈繊細の精神 esprit de finesse〉の区別を挙げている。ただ、このシュヴァーベンの敬虔主義者の場合、その共通感覚の概念のまわりに結晶しているのは、政治的ないし社会的関心というよりも、むしろ神学上の関心であったことは確かである。

他の敬虔主義の神学者たちも、当時支配的であった合理主義に対して、エティンガーと同じ意味で適用(applicatio)をはっきりと前面に押し出している。例えばラムバッハも、その当時大きな影響力をもって

いた彼の解釈学において、適用の問題を取り上げている。しかし、一八世紀末になって敬虔主義的傾向が駆逐されると、共通感覚のこの解釈学的機能は単なる調整手段におとしめられてしまう。つまり、感情、判断および推論における合意（consensus）、すなわちこのような共通感覚であるものと矛盾するものは、正しいものではありえないという程度になったのである。[36] シャフツベリが社会および国家に対する共通感覚に与えた意味と比較すると、共通感覚のこのような消極的機能によるその内容の空洞化と知性偏重は否定しようもない。それをもたらしたのはドイツ啓蒙主義なのである。

γ　判断力

一八世紀のドイツにおいて、共通感覚の概念がこのような展開をとげた根底には、この概念が判断力の概念ときわめて密接に結びついていたという事実があるであろう。実際に〈健全な人間悟性〉は、時に〈共通悟性 der gemeine Verstand〉ともいわれたが、それを決定的に性格づけるものとされていたのは判断力である。愚か者と頭のいい者の違いは、愚か者が判断力をもたない、すなわち、正しい分類整理ができず、そのため学び知ったことを正しく応用できないところにある。一八世紀に〈判断力〉という言葉が導入されたのは、ラテン語の〈judicium 審判（判断力）〉の概念を適切に翻訳しようとしたからであり、この〈審判（判断力）〉は精神的な基本道徳のひとつとされていたのである。これと同じような考えで、英国の道徳哲学者たちは、道徳的および美的判断は理性（reason）に従うのではなく、感性（sentiment）——ないし趣味（taste）——の性格をもつと強調した。さらに類例を探すと、ドイツ啓蒙思想の代表者のひとりであったテーテンスが、共通感覚のうちに〈反省なき判断〉[37]を見ている。判断力の働き、つまり特殊を普遍

のうちに包摂し、なにかあることを特定な規則の事例として認識する働きは、実際には論理的に立証できるものではない。それゆえ判断力を適用するにあたってどのような原理が働いているかを明らかにしようとすると、判断力は根本的に窮地に立たされてしまう。判断力がこうした原理を遵守しようとすれば、判断力はさらにまた別の判断力を必要とするであろうとは、カントが慧眼にも指摘しているところである。[38]したがって判断力は、一般論として教示しうるようなものではなく、ただひとつひとつの事例に即して習得するほかはない。その点ではむしろ感覚と同じくひとつの能力なのである。判断力そのものが学習不可能なものであるのは、およそ概念から出発する論証は、規則の応用の導き手とはなりえないからである。

ことの成行きとして当然のことだが、ドイツの啓蒙哲学は判断力を精神の高次の能力に加えず、低次の認識能力のうちに数えた。そのことによって、啓蒙哲学はローマ時代に起源をもつ共通感覚の意味から遠く離れ、むしろスコラの伝統をさらに継続する方向をとったのである。これはやがて、美学にとって特別の意味をもつようになった。すなわち、例えばバウムガルテンにあっては、判断力によって認識されるのは感覚的‐個別的なもの、すなわち個物であり、判断力がその個物について下す判断は、その完全性ないしは不完全性であるという確信が見られるからである。[39]ところで判断に対するこのような規定を見て、まず注意しなければならないのは、ここでは事物についてのそれまでの概念がそのまま適用されているのではなく、感覚的‐個別的なものがその個別性において把握され、しかもそれは感覚的‐個別的なものにおいて、多様なものが一者へと統一されていることが認識される手続きを踏んでいる点にある。つまりここで判断の決め手となるのは、一般的なことが適用されるというところにはなく、内的な一致という点にある。明らかに、これはカントがのちに〈反省的判断力 reflektierende Urteilskraft〉と名づけ、現実的か

つ形式的な合目的性にのっとった判断と理解したものである。なんら概念は与えられておらず、個別的なものが〈内在的 immanent〉に判断される。カントはそれを美的判断と呼ぶ。そしてバウムガルテンが感性的判断（iudicium sensitivum）を趣味（gustus）と呼んだように、カントも「完全性の感覚的判断とは趣味である」[40]と繰り返している。

判断力（イウディキウム）（審判）という概念を転換して美学の領域に用いることは、一八世紀においてとりわけゴトシェートによって押し進められたが、カントに至って体系的な意味をもつようになった。このことは後に詳しく見ることになろう。そこで問題となるのは、規定的な判断力と反省的な判断力というカントの区別が必ずしも疑問の余地のないものではない、ということである[41]。また、共通感覚の意味内容は美的判断に限定しうるものではない。というのは、ヴィーコやシャフツベリのこの概念の用い方を見ると明らかになるように、共通感覚は、形式的能力、すなわち習熟を要する精神的な能力のことを第一義的に指すわけではない。共通感覚はどのような場合でもその内容を規定している判断と判断基準との総体なのである。

健全な理性、すなわち常識（コモンセンス）は、とりわけ、正しいか誤りか、してよいか悪いかについて下す判断の中で示される。健全な判断のできるひとは、特殊なことを一般的観点の下で判定する能力をもっているわけではなく、現実になにが大切なのかを心得ている。すなわち、そのようなひとは、ものごとを適切、公正、健全な視点で見ている。ところが、ひとの弱みを正しく計算し、いかさまを行なっては図に当たる、つまりそれとしては正しい判断を行なう詐欺師は（言葉のすぐれた意味で）〈健全な判断〉を具えているとはいえない。判断能力を特徴づける普遍性は、カントが見ているほどに〈共通の〉ものではまったくない。判断力は能力などというものではなく、むしろ万人に求められる要求である。すべての人間が〈普通の感覚

gemeiner Sinn〉すなわち判断能力を十分に具えているからこそ、〈共通感覚 Gemeinsinn〉の証明、すなわち偽りのない道徳的市民的連帯感の証しを彼らに求めることができるのである。つまり、正義と不正とに関する判断、さらに〈共通の利益 der gemeine Nutzen〉に対する配慮の要求ができる。これこそまさに、人文主義の伝統に依拠したヴィーコを輝かしいものにしているものである。というのも彼は、共通感覚という概念の論理主義化に反対して、この語のラテン的伝統の中で生きていたもの（そして今日までラテン系人種の特徴となっていること）の豊かな内容全体を堅持しているからである。同じく、シャフツベリによるこの概念の取り上げ方は、先に見たように、同時に人文主義の政治的社会的伝統に結びついていた。つまり、共通感覚は市民的道徳的存在の一要素なのである。そしてまた、この概念は、敬虔主義であれ、スコットランド学派の哲学であれ、形而上学に対抗する意味で用いられる場合でも、本来の批判的機能をなおも保持し続けていた。

これに対し、カントの『判断力批判』にこの概念が取り上げられると、アクセントはまったく別のところにおかれることになる。[42] この概念が本来もっていた道徳的な意味は、もはやカントの体系のうちには見られない。周知のように、カントの道徳哲学は、まさにイギリス哲学の中で発展してきた〈道徳感覚〉説に対抗して考え出されたのである。こうして共通感覚の概念は、カントによって道徳哲学の領域から完全に切り離されることになった。

道徳的命令という無制約性をもって登場するものは、感情に基盤をとるわけにはいかない。たとえ感情という語が個々の感情ではなく、共通の道徳的感覚を意味するとしても、それは不可能である。というのは、道徳性に特有の命令の特徴は、他者と比較しつつ反省することを根本的に排除するからである。もち

ろん道徳的命令の無制約性といっても、道徳的意識からすると、他者の判断に対して頑なであってもよいということは意味しない。むしろ道徳的に命令されているのは、自分自身の判断の主観的‐個人的条件を捨象し、他者の立場に身を移しかえてみることですらある。とはいえ、ここにいう無制約性の意味は、道徳的意識は他者の判断に依拠することで自己の重荷から楽になろうとしてはならない、ということなのである。命令の拘束性は、感覚の普遍性が達しうるよりも、厳密な意味で普遍的だということである。たしかに習俗の定めを意志決定に適用することが、一般に判断力の役目ではあろう。それに対してカントでは、純粋実践理性の法則の下での判断力であるから、こうした判断力の任務は、まさに「善や悪といった実践的概念を単に経験の結果を見て設定するような実践理性の経験主義」を防ぐことにある。[43] これが純粋実践理性という類型の機能である。

他方、このように考えるカントにとっても問題がないわけではない。すなわち、純粋実践理性の厳しい命法をいかに人間の心の中に導入しうるかという問題であって、それは「純粋実践理性の方法論」において扱われている。それは「真の道徳的志操を基礎づけ育成していく方法を、二、三の事例をもって、企ててみよう」とするものである。この課題のために、カントは実際に〈共通人間理性〉を拠り所として、実践的判断力の錬磨形成を目指そうとする。しかもここでは美的要素も働いていることも確かである。[44] だが、はたしてこのようにすれば道徳的感情の育成ができるかどうかは、もともと道徳哲学の領分には属さず、いずれにせよ道徳哲学の根拠には関係がない。というのは、カントの要求するところによると、われわれの意志決定は、純粋実践理性の自己立法に基づく動因によってのみ規定されているからである。その基盤は、単なる感覚の共通性などでは形成することはできず、「不分明ではあるが、確実に導き手である実践

的理性行為」のみが基盤を形成することができる。こうした理性の行為を啓蒙し、また確立していくことこそ実践理性批判の課題なのである。

カントの場合、共通感覚はその語の論理的意味においてもなんの役割も果たさない。カントが判断力の超越論的理説において論ずること、つまり図式論および原則論[45]は、もはや共通感覚となんの関係もない。すなわち、ここではアプリオリに対象とかかわるとされる諸概念が問題なのであって、個別的なものを一般的なものの下に包摂することは問われない。それとは逆に、個別的なものを一般的なものの事例として認識する能力が実際に問われ、健全な悟性が論じられる場合には、カントによると、語のもっとも真なる意味において〈共通な＝卑俗な gemein〉ものとかかわることになる。つまりそれは「至る所に見出され、したがって所有したところで決して功績でもなければ長所でもないもの」[46]なのである。そのような健全な悟性は、育成され啓蒙された悟性の前段階という意味しかもたない。なるほどその働きは感情と呼ばれる判断力による不分明な区別しかできないが、「おおむね不分明に表象された原理のみに従うにしても」[47]とにかく必ず概念に従って判断しており、決して別個の共通感覚とは見なしえない。判断力の一般的論理的使用は共通感覚に帰せられるが、別個の原理はなんらもたないのである。[48]

こうして、感覚的判断能力と名づけられるようなもののうち、カントにとっては、美的趣味判断しか残らない。この点では実際に共通感覚という言葉が使える。たしかに美的趣味は果たして認識といえるかどうか疑わしい。また美的判断にあっては概念によって判断が下されるのでないことも確かである。だが、美的趣味において、一般的な——感覚的であって概念的でないにしても——同意の必然性が考えられている点は疑いない。したがって、真の共通感覚は趣味である、とカントはいう。

これが逆説的な定義であることは、一八世紀においてまさに人間の趣味の多様性が好んで論じられたことを考えれば明らかである。だが、趣味の多様性から懐疑主義的‐相対主義的な帰結を引き出さず、良い趣味という理念を墨守するにしても、〈良き趣味〉、すなわち、教養ある社会の成員を他のすべてのひとびとから際立たせるこのような稀有な特徴を共通感覚と呼ぶことは、逆説的に響く。経験的な言明というのであれば、それは実際のところ無意味であろう。そこでわれわれは、なにゆえこうした命名がカントにとって、超越論的な意図で、すなわち趣味批判という専横のアプリオリな正当化として、意味をもっているのかを見てゆきたい。だがそれとともに、共通感覚という概念を美についての趣味判断に限定することが、このような共通感覚の真理要求にとってなにを意味するのか、そして、趣味というカントにおける主観的アプリオリが、学の自己理解にどのような作用を及ぼしたのか、こうした点も問うていかなければならないであろう。

δ　趣　味

ここでもことの経緯をやや詳しく見てゆかねばならない。というのもじつは、共通感覚という概念が趣味に限定されているだけではなく、趣味の概念そのものが限定されていることも考察しなければならないからである。カントが趣味概念を判断力批判の基底とするに至るまでの趣味概念の長い前史を見ると、趣味の概念というものは、美学上の概念であるよりは道徳上の概念であることがわかる。この概念は真正な人間性の理想を示し、またそうした意味をもつに至ったのは〈スコラ〉の教条主義と批判的に一線を画そうとした努力の賜物である。趣味概念が〈芸術愛好 das Schöngeistige〉に限られるようになるのは、さら

にのちのことである。

趣味概念の歴史は、バルタザール・グラシアンにその源を発している。[49] グラシアンの考えの出発点は、味覚という感覚的趣味はわれわれの感覚のうちでもっとも動物的でかつ奥深いものであるが、それにもかかわらず、この味覚においてすでに、精神が事物を判断する際に行なう識別の契機が含まれているというところにある。つまり、味覚による感覚的な識別は、もっとも直接的に楽しみながら受け入れるか、拒絶することであるが、実のところ、それは単なる衝動ではなく、すでに感覚的衝動と精神的自由との中間をなしているものである。この感性的趣味の特徴は、まさにそれが、生きるためにどうしても必要なものに対してさえ、距離をとって選択し判断を下すところにある。したがって、グラシアンは、趣味はすでに〈動物性の精神化〉であるとして、正当にも、精神（ingenio）についてばかりでなく、趣味（gusto）についても涵養（cultura）というものがあると指摘している。周知のように、このことは味覚という感覚的趣味についてさえもあてはまる。実際に、舌の肥えた人間すなわち美食家がおり、食べる喜びのなかにも日夜研鑽を積んでいるわけである。ところで、この趣味（gusto）という概念は、グラシアンの場合、社会的な理想形成の出発点をなしている。つまり、グラシアンが思慮あるひと（discreto）の理想におくのは、〈ところをえたひと hombre en su punto〉であり、人生や社会のあらゆる事物に対して自由に適切な距離をとることによって、意識的にしかも超然と区別し選択することのできるひとをいう。

以上のようなかたちでグラシアンが掲げた教養理想は、一時代を画することとなった。つまりそれまでのキリスト教的宮廷人の理想（カスティリョーネ*）にとって替ったのである。西洋での教養理想の歴史の中で占めるグラシアンの特徴は、身分による区別を切り離したところにある。それは教養社会ともいうべき

理想である。(50) 現にこうした社会的次元での理想形成は、絶対主義の中で、そして絶対主義による世襲貴族放逐の色彩が強いところではどこでも遂行されていった。したがって、趣味概念の歴史は、スペインに始まりフランスとイギリスに至る絶対主義の歴史に随伴し、第三身分の前史と一致する。趣味とは、新しい社会が掲げる理想に留まらない。〈良き趣味〉というこうした理想を旗じるしとして、この時以来〈良き社会〉と言われるようになったものが初めて形成されるのである。上流社会としての識別や正統性はもはや生まれや位階によらず、原理的に、判断の共通性のみによって、いや、もっと適切に言えば、興味関心の偏狭さや個人的嗜好を越えた判断を互いに求めることができるという点にある。

　したがって、趣味という概念のうちには、疑いなく、ひとつの認識のしかたが意図されている。良き趣味の眼目は、自己自身および私的な好みに対して距離をとることができるということである。それゆえ、趣味とは、その本質からして私的なものではなく、むしろ、すぐれて社会的な現象である。趣味は裁判のように、個々人の私的な好みと対立することすらある。しかも、趣味が意図し代表する普遍性の名においてそうするのである。例えば、自分の趣味がしりぞけるものに好みを抱く場合もあろう。しかし、その際には、趣味の下す判決が固有の決定性をもつのである。趣味の問題については、周知のように、論証することはできない（事実カントも趣味の問題をめぐっては、争いはあっても討論はない、と言っている）。(51) しかし、それは、だれもが承認せざるをえないような普遍性をもった概念的尺度が見出せないからだけではなく、そのような尺度などだれも決して探し求めようとはしないからでもある。いや、そうした尺度があること自体を決して正しいとは思わないであろう。趣味はおのずと具わっているものである。これが自分の趣味だと示して見せることはできないし、ただ人真似をしてみたところで趣味を取り替えることもで

きない。しかしながら、趣味は単なる私的な特性ではない。なぜなら、それはつねに良き趣味であろうとするからである。趣味の下す断固たる判断は、妥当性要求を内包している。良き趣味は、いつも確信をもって判断を下す。すなわち、良き趣味とは、その本質からして確実な趣味である。つまり承認と拒否があるのみで、揺れ動いたり横目を使ったりせず、また、理由を探し求めることなどしない。

したがって、趣味はむしろ感覚のようなものである。それは根拠に基づく認識をあらかじめもっているわけではない。趣味の領域ではなにかネガティヴなものがあっても、理由をはっきりさせることはできない。しかし、ネガティヴなもののあることはきわめて確実にわかっている。したがって、趣味の確実さは、悪趣味に陥らない確実さである。趣味が選択する際の、特にこのようにネガティヴな現象に対してわれわれが敏感であるのは、じつに不思議なことである。ネガティヴな現象といったが、それに相対するポジティヴな現象は必ずしも趣味豊かなものである必要はなく、趣味にとって不快でないものであればよい。これこそ趣味の判断である。趣味は、趣味に反するものによって傷つけられる。したがって、だれも自分が傷つけられるならばどのようなものであってもそれを避けるように、趣味はそうしたものを避けるのである。これこそが趣味の定義である。したがって〈悪趣味〉という概念は、〈良き趣味〉に対する根本的な対立現象ではない。〈良き趣味〉の反対とは、むしろ〈趣味・好みのなさ〉である。良き趣味は感受性のひとつであり、目立つことすべてをごく自然に避けるので、この反応は趣味のないものには、まったく理解できない。

趣味と非常に密接に結びついている現象のひとつに、流行（Mode）がある。流行の場合は、趣味概念に含まれている社会的一般化という契機が現実のものとなり、決定力をもつ。しかし、まさしく流行と対照

させることによって、趣味の有する一般化は流行とはまったく別の根拠に基づくものであり、単に経験的な一般性を意味するのではないということが明らかになる（このことはカントにとって本質的な点である）。流行(モード)という概念は、そもそもこの語のもとの意味からして、安定した社会的行動全体の内部における変容可能な様態（modus）を指している。単に流行になっているものは、それ自体としては、みんながそうしているからという規範以外になんの規範ももたない。流行によって好きなように左右されるのは、他のかたちであってもかまわないようなことだけである。流行を構成しているのは、実際のところ、経験的な一般性、すなわち他人への顧慮や比較といったこと、したがって、一般的視点への自己移入である。その限りでは、流行は社会的依存関係を作り出すものであり、その依存関係から逃れるのはむずかしい。流行に反抗するよりもその中にいる愚か者の方がよいとカントが考えたのはまったく正しい(52)——もちろんそれとは逆に、流行の事物をあまりにも真面目にとって追いかけるのも愚かなことではあるが。

これに対し、趣味という現象は、精神的な識別能力と規定することができる。趣味もたしかに、こうした共同性のうちで働くのであるが、しかし共同性に従属することはない。むしろ反対に、趣味の特徴は、流行が代表する趣味の傾向に調子を合わせることができるところにある。あるいは逆に、流行が要求することを、自分の良き趣味に合わせていけるというわけである。したがって趣味の概念の核心は、流行の内にあっても節度を保ち、移り変わる流行のいいなりにはならず、自分の判断を働かせるというところにある。自分の〈スタイル〉を守るわけであって、流行の要求を、自分の趣味が決して見失うことのない全体とのかかわりで考え、この全体に適合し、これと調和するものだけを取り上げるのである。

したがって、特に趣味の問題となるのは、個々の美しいものをあれこれ美しいと認識するだけでなく、

美しいものすべてが適合すべき全体に目をやることである。[53] つまり、趣味は、経験的な一般性、すなわち他者の異口同音の判断に依存するというような意味における共同体的感覚ではないのである。趣味の意味するところは、カントの明言するところによると、だれもがわれわれの判断と一致するであろうということではなく、われわれの判断と同調すべきであるということである。[54] それゆえ、流行による圧制に対抗して、自信のある趣味は固有の自由と優越とを保つのである。そこには、理想的な共同体の同意を確信することができるような趣味本来の規範力、まったく趣味にしか求められぬ規範力がある。流行による趣味の規範化とは反対に、そこでは、良き趣味の理想が効力を発揮する。すなわち、趣味はなにかを認識するという結果が生じる――もちろん、その認識のしかたは、趣味が形成される具体的な状況から切り離されて、規則や概念に解消されるというものではない。

ここにこそ趣味の概念がもつ本来的な広さのもとがあることは明らかである。まさにこの概念によって独自の認識様式が示されているのである。趣味は反省的判断力の領域に属し、この領域では反省的判断力に特有の認識様式によって、個別的なものに即してそれを包摂しうる普遍的なものが捉えられる。趣味も判断力も、全体との関係で個に対する判断を行なう。すなわち、判断対象となるものがその他すべてのものと釣り合っているかどうか、つまり〈合っている〉かどうかということが判断される。[55] そのためには〈感覚(センス)〉がなければならないのであって、それは立論による証明ができないものである。

そのような感覚が明らかに必要とされるのは、ひとつの全体(まとまり)が想定されてはいるが、そうした全体がそのままあらかじめ与えられていたり、目的概念で捉えられたりしていない場合である。すなわち、趣味は決して自然や芸術における美だけに的をしぼって、その装飾性に中心をおいて判断を下すものではなく、

むしろ、道徳や礼節の領域全体を包括するものである。道徳の諸概念もまた、決してひとつの全体としてあらかじめ与えられていたり、規範的に一義的に規定されてはいないからである。むしろ、生を法や道徳の諸規則によって整理し尽そうとしても、それは不完全で、その欠けたところを新たに作ることによって補完していくことが必要になる。つまり、具体的な事例を個々に正しく評価する判断力が必要なのである。われわれが判断力のこのような役割をとりわけよく知っているのは、法学の分野についてである。そこでは、法を補完する〈解釈学〉の働きが、まさしく法を実現することになる。

そのような場合には、つねに一般的原理を正しく適用すること以上のことが行なわれている。法と道徳に関するわれわれの知識もつねに個々の事例によって補完されていく。いや、まさに生産的に確定されていく。裁判官は、法律を具体的に(イン・コンクレート)適用するだけでなく、自分が下す判決を通じて、自ら法の進展に寄与するのである(〈判例法〉)。法と同じく道徳も個々の事例がもつ生産性をもとに、絶えず形成され続けていく。したがって、判断力は自然と芸術の領域でのみ、美と崇高についての判断を下すことによって生産的であるわけでは決してない。いや、カントのように、判断力の生産性は「主として」自然と芸術の領域において認められる[56]などとはまったくいえないであろう。自然や芸術の美は、むしろ人倫の現実のうちに広大に拡がる美の大海全体によって補われているのである。

個別的なものを所与の普遍的なものに包摂すること(カントの規定的判断力)は、場合によっては、純粋理論理性の使用の際にも、実践理性の使用の際にも見られる。しかし、実際にそうした場合でも、美的判断が下されているのである。カントは、実例(Beispiel)が判断力を研ぎすますのに有用であることを認める限りにおいて、そのことを間接的に認めている。なるほど、カントは次のような限定を付け加えはす

る。「悟性による洞察の正しさと精確さに関していえば、むしろ実例はこれをいくばくか損なってしまう。なぜなら、実例が規則の条件を十全に満たすことは（術語の事例 casus in terminis として）きわめて稀れだからである。」[57] しかし、他方においてこのような限定からその半面として明らかになるのは、実例としての役を果たす事例は、実のところ、規則の単なる事例とはどこか異なっているということである。つまり、実例を本当に正しく判断することの内には、——たとえ単に技術的判断や実際的判断であっても——つねに美的な契機が含まれている。その限りでは、カントが判断力批判の基礎においた規定的判断力と反省的判断力という区別は、決して絶対的なものではない。[58]

すなわち論理的判断力ばかりでなく、同時に美的判断力もつねに働いているということが明らかである。判断力が働く場としての個別の事例は、決して単なる一例ではない。その意味は、ある普遍法則ないし概念の特殊化であることに尽きるのではない。むしろ個別の事例は、必ず「その個に独特な場合」のことであって、われわれはこのことを明確にするために、特殊な例、つまり特例と言うのである。なぜならば特例とは、規則が把握していないものだからである。われわれが行為する際に出会うさまざまな状況は、われわれに対して具体的な個別性において捉えられるものについて判断を下すことを要求する。こうした判断は、どれも厳密には特例についての判断である。つまり、端的にいうと、事例についての判断は、普遍的なものを尺度とするが、この尺度をただ適用するのではなく、自らこの尺度の規定に加担しているわけである。つまり、この尺度を補い、かつ修正するのである。結局結論的に言えば、あらゆる道徳的な決定は、趣味をもっていることを要求する。それは、趣味という、決定の中でももっとも個人的な裁量が、道徳に関する決定の唯一の規定要素だというのでは無論ない。だがそれはやはり不可欠の契機なのである。

なにが正しいかを的確に知り、そのことで道徳法則（カント）という普遍的なものの適用に一種の紀律を与えるということは、立証しえない手腕の業であり、理性にはできないことなのである。要するに、趣味はたしかに道徳的判断の基盤ではないが、道徳的判断の最高の完成である。自分の趣味に反する不当なことを感じたひとが、善をうけ入れ悪をしりぞける際の確信こそは、最高のものであり、われわれの感覚のうちでも、食物を選択したり、拒絶したりする味覚は生命との結びつきがもっとも強い感覚であるが、その確かさと同じに高邁なのである。

趣味概念は一七世紀に成立したが、先に示唆したように社会的な機能および社会を結合する機能をもっており、そのため、この概念の成立はまた、遠く古典古代にまで遡る道徳哲学と関連しているのである。キリスト教によって規定された道徳哲学の内部で効力をもつようになったのは、まさにこの趣味概念という人文主義的な構成要素であり、ひいては結局ギリシア的要素である。ギリシアの倫理学——ピュタゴラス学派およびプラトンの中庸の倫理学（Maßethik）、アリストテレスの創始した中庸（Mesotes）の倫理学——は、深い意味において、また包括的な意味において、良き趣味の倫理学である。[59]

このようなテーゼは、もちろんわれわれの耳にとっては異質な響きをもっている。それはひとつには、大抵の場合に、趣味概念の中にある規範的な理想の要素が捉えられず、趣味の多様性に関する相対主義的で懐疑的な論議の方が耳に入ってくるからである。だがまた、われわれのこのような考え方はなによりもカントの道徳哲学上の仕事によって規定されており、カント以後倫理学からはあらゆる美的契機と感情的契機が払拭されているからである。そこで、カントの判断力批判が精神科学の歴史のうちで果たしている役割に注目すれば、彼の行なった美学の超越論哲学的基礎づけは二つの方面にわたって大きな影響を与え

ており、その点でひとつの転機を示しているといわざるをえないであろう。それは、伝統の中断であると同時に、新たな展開の始まりでもあった。すなわち、美学の超越論哲学的基礎づけによって、趣味は判断力固有の原理として他に依存しない独自の妥当性を要求できるような領域をもつものであるとして、趣味の概念を限定したのであるが、逆にそのことは、認識の概念を理論的な理性使用と実践的な理性使用に狭めてしまったのである。趣味を導く先験的な意図は、美的なもの（と崇高なもの）についての判断という制約された現象で実現するとされた。それによって、趣味が本来もっていたもっと普遍的な経験概念および、法と道徳の領域における美的判断力の働きが、哲学の中枢から放逐されたのである。[60]

このことはいくら大きく評価してもしすぎることのない程の重大な意味をもつものであった。なぜなら、そのことによってまさに、文献学的歴史研究が生きていた領野が失われたからである。その領野が失われなければ、文献学的歴史研究が自然科学とならぶ〈精神科学 Geisteswissenschaften〉という名の下に方法論を確立しようとしたときに、そこからのみ完全な自己理解をうることができたであろう。いまや——カントの超越論的な問題設定によって——文献学的歴史研究がもっぱらその保持と研究をうけもっていた伝承にそれ固有の真理要求を認める道が閉ざされてしまった。しかもそのために、精神科学の方法上の独自性を正当化する根拠がすっかり失われてしまったのである。

カント自身が美的判断力批判を通じて正当化したこと、また正当化しようとしたことは、もはや対象認識を問わない美的趣味の主観的普遍性であったし、また「美をこととする技能〔芸術〕」の領域にあっては、天才がすべての規範美学を卓絶しているということであった。そこで、ロマン主義の解釈学と歴史方法論とは、もっぱら、カント美学によって通用するようになった天才概念のうちに、自己了解の手がかりを見

出すのである。このことこそ、カントの影響のもう一つの側面であった。美的判断力を超越論的に正当化することで、美的意識の自律性の根拠が明らかになった。そしてこの美的意識の自律性からは、さらに歴史意識が自己の正当性を導き出すことになる。カントによる美学の新たな基礎づけは、根本的な主観化を内包しており、こうして真に一時代を画することとなったのである。その結果、自然科学的認識以外のあらゆる理論的認識は信をおかれず、精神科学の自己反省においても、自然科学の方法論に依存せざるをえなくなってしまった。しかし同時に、「芸術的契機 das künstlerische Moment」、「感情 Gefühl」、そして「感情移入 Einfühlung」といった補助機能を供給することによって、この依存を容易にしたのである。ヘルムホルツによる精神科学の性格づけは、先に論じたように、[61] 自然科学および精神科学の両者に対するカントの影響を示すよい例である。

精神科学のそのような自己解釈が不十分なものであることを示し、もっと精神科学に適した可能性を開こうとするならば、われわれは美学の諸問題を避けて通ることはできない。カントは美的判断力に超越論的な機能を認め、そのことをもって、概念による認識との間に境界線を引き、美および芸術の諸現象を規定することが十分できるようになった。しかし、真理という概念をもっぱら概念による認識のために取っておくようなことがあっていいのだろうか。芸術作品が真理を有することも認めなければならないのではないか。われわれはこれからさらに、このような側面を認めると、芸術現象のみならず歴史現象にも新たな光があてられるようになることを見ていきたい。[62]

第2節　カントの批判による美学の主観主義化

a　カントの趣味論および天才論

α　趣味の超越論的特徴

カントは、趣味をめぐる問題について考えた際、そこにある経験的な普遍性を超越するアプリオリな契機に気づいたのであるが、それは、彼自身にとっても、一種の知的な驚きであった。[1]『判断力批判』はこのような洞察から生まれたものである。もはやそれは、趣味がなにか他人による批判的判断の対象となるといったような意味での単なる趣味批判ではなく、むしろ、批判の批判である。すなわち、それは趣味の問題におけるそのような批判的態度の権能を問うのである。だがそこで問題とされるのは、単に世間一般に広まっている支配的ななんらかの趣味を正当化するための経験的諸原理などではない。——例えば趣味の多様性の原因への問いなどが好んで取り上げられるが、それなどもそうした類のものであろう。むしろ、そこで問われているのは、批判の可能性そのものをいかなる場合でも正当化するための真のアプリオリである。しかし、いったいそのようなアプリオリはどこに存するというのであろうか。

美の妥当性がひとつの普遍的な原理から演繹され証明されるものでないことは明らかである。趣味の問題は論証や証明によって決定することができないことを疑う者はいない。同様にまた、良き趣味なるものが現実には決して経験的な普遍性を有するようにはならないということも明らかであり、したがって、現

に支配的な趣味を論拠にするようなことをすると、趣味の固有の本質を見誤る結果になる。すでに述べたように、趣味という概念自体が、支配的な尺度や選び出された模範といった平均的なものに盲従したり、そのまま模倣したりしないということを含んでいるのである。美的趣味の領域においては、模範や手本がたしかに好んで取り上げられるものの、それをするのは、カントが正しく述べているように、模倣(Nachahmung)というしかたにおいてではなく、継承(Nachfolge)というしかたにおいてのことである。[2] 模範や実例は趣味に自らが進むべき道の手がかりを与えるものではあるが、だからといって、趣味本来の役割を肩代わりするわけではない。「なぜならば、趣味はその持ち主に固有の能力でなければならないからである。[3]」

他方また、先の概念史のスケッチから十分明らかになったように、趣味の問題は個々別々の好みが決定するのではなく、美的判断が問題になる以上は経験を越えた規範が要求されている。したがって、カントが美学を趣味判断に基礎づけたことは、美という現象の両面、すなわち、その経験的な非‐普遍性とそのアプリオリな普遍性要求とを、ともに正しく考慮に入れていると認めることができるであろう。

しかし、カントは趣味の領野において批判を行なうことのこのような正当化と引きかえに、趣味になんらの認識上の意義も認めないという代償を払っている。彼は共通感覚(Gemeinsinn)を主観的な原理に還元し、その結果として問題を簡略化してしまうのである。つまり、共通感覚においては、美と判定される対象にともなうなにものも認識されなくなってしまい、ただそうした対象には主観の内部に生じる快の感情がアプリオリに対応していると主張されるだけである。周知のように、この快の感情をカントは、対象の表象がわれわれの認識能力一般に対してもつ合目的性のうちに基礎づけている。対象についての快の根

拠をなすのは、構想力と悟性との自由な活動（遊戯）、つまり、そもそも認識にふさわしい主観のあり方である。このような合目的的‐主観的なあり方は、実際のところ、その理念からして万人にとって同様のものであり、したがって、普遍的に伝達可能であり、そのことによって、趣味判断が普遍妥当性をもつという要求を基礎づけるのである。

これこそは、カントが美的判断力のうちに発見した原理なのである。ここでは、美的判断力そのものが法則である。その意味で、趣味の問題における単なる感性的‐経験的一致をひとつの極とし、合理主義における規則の一般性を他方の極とするなら、美のアプリオリな作用はその中間に位置しているのであり、それこそがここで扱われているのである。もちろん、〈生の感情 Lebensgefühl〉に対する関係を趣味の唯一の基盤として主張しようとすれば、もはや趣味のことを感覚的認識（*cognitio* sensitiva）と呼ぶことはできなくなる。趣味においては、対象に関してなんの認識もえられないが、しかしまた、感覚的に快適なものの刺激が呼び起こすような単なる主観的な反応も生じないのである。趣味とは〈反省的趣味 Reflexionsgeschmack〉である。

こうしてカントが趣味を真の〈共通感覚〉[4]と呼ぶとき、もはや彼は、われわれが先に述べた共通感覚という概念の偉大な道徳的‐政治的伝統を考慮に入れていない。むしろ、カントのこの概念においては以下の二つの契機が纒められているのである。すなわち、まず第一に、われわれの認識能力すべての自由な活動（遊戯）から生じた趣味は外的感覚のように特定の一領域に制限されていないからこそ普遍性を有するのであり、さらに第二に、カントによれば、趣味は刺激や感動の示すような主観的で個人的な諸条件をすべて捨象しているからこそ共同性をもつのである。つまり、こうした〈感覚〉の普遍性は、両方向におい

て、捨象される当のものによって否定（プリヴァティーフ）的に規定されるのであって、共通性を基礎づけ共同体をつくり出すものによって積極（ポジティーフ）的に規定されているわけではないのである。

なるほど、カントにあってもなお、趣味と社交との間の昔から知られた連関が効力をもち続けてはいる。しかし、それも、「趣味の方法論」という見出しの下に付論として、「趣味の涵養」が取り扱われるにすぎない。[5] そこでは、古代ギリシア人を模範とするような〈人文的教養 Humaniora〉が、人間にふさわしい社交性として規定され、また、道徳的感情の涵養こそが、真正の趣味が特定かつ不変の形式を具えうるための方途であると見なされている。[6] つまり、趣味の内容を規定することは、趣味の超越論的役割という領域から外れてしまうのである。美的判断力という固有の原理の枠内でのみカントは関心をもつのである。それゆえ、彼にとっては、純粋な趣味判断のみが問題となるのである。

ところで、カントの超越論的意図に相応して、「趣味の分析論」においては、美的適意（Wohlgefallen）の例がまったく任意に、自然美や装飾物や芸術表現からとられることになる。その表象が快く感じられるところの対象がいかなる仕方で存在しているかということは、美的判断の本質にとってなんら問題とならないのである。つまり、「美的判断力の批判」は、芸術の哲学たろうとしないのである——たとえ芸術がこの判断力の一対象であろうとも。「純粋な美的趣味判断」という概念は、方法上の抽象概念として自然と芸術の区別とはそりの合わないものなのである。したがって、カントの美学をより詳細に吟味することによって、とりわけ天才概念に依拠してカントの美学を芸術哲学的に解釈する向きを行き過ぎとして修正することが必要である。この目的のために、われわれは、自由美および付属美に関するカントの奇妙でさまざまに論じられてきた所説[7]を考察することにしよう。

β　自由美および付属美に関する所説

カントがここで論じるのは、〈純粋な〉趣味判断と、〈知性化された〉趣味判断との相違であり、この相違は、〈自由な〉美と（ある概念に）〈付属する〉美という対立に対応するものである。〈それ自体だけで〉美しいという理由から、純粋な趣味判断の固有の美として、自由な自然美および芸術の領域においては――装飾文様が挙げられるのであるから、この所説は芸術の理解にとってきわめてまずいものである。それに対して美の概念が〈附加〉されている場合はいつでも――そしてこれは単に文芸の領域においてだけでなく、あらゆる造形芸術においてもいえることであるが――、カントが〈付属する〉美について挙げた例の場合と事態は変わらないように思われる。カントの例――人間、動物、建築物――は、人間の設定した目的によって支配された世界の中で現われる自然物や、人間の目的のために建造された物を表わしている。このような物の場合にはすべて、なんらかの目的のためにあるという規定が美的適意に対する制限を意味する。したがって、カントによれば、入れ墨、すなわち人間の形態の装飾は、〈それ自体だけ unmittelbar〉ならば快く感じられることがあるにもかかわらず、一般には不快を感じさせるものなのである。もっとも、カントがここで論じているのは、芸術そのものではないといえるかもしれない。つまり、カントは単に〈物の美しい表象〉についてだけ語っているのではなく、自然ないし建築術といった美しい物のことをやはり論じているのである。

カント自身が後に（第四八節）論じるような自然美と芸術美との間の相違は、ここでは関係ないが、しかし、彼が自由美の例として花のほかにアラベスク模様のタピストリーや（〈テーマをもたない〉あるいはおよそ〈歌詞をもたない〉）音楽を挙げる際には、そのことでもって逆に、それらとは違うもの、すな

わち〈ある特定の概念のもとで対象〉を表象するもの、したがって、条件つきの、自由でない美に数え入れられるべきもののすべてが間接的に言い表わされているのである。すなわち、文芸、造形芸術および建築術の領域全体、ならびに、われわれが飾り花のようにその美しさのみを問題にすることのない自然物のすべてがそれである。このような場合にはいずれも、趣味判断は曇っており、制限されている。〈純粋な趣味判断〉に美学の基礎をおくことによっては、芸術を正当に評価することは不可能であるように思われる——趣味の基準が単なる前提条件にまで引き下げられるならば別であるが。カントが『判断力批判』の後の部分において天才の概念を導入したことは、このような観点から理解することもできよう。しかしながら、もしそう理解するならば、あとになって重点の置き方を変えたことを意味するものでもあろう。というのも、さしあたり、それについてはなにも論じられていないからである。いずれにせよここ（第一六節）においては、見受けるところ、趣味の立場は単なる前提条件といったものではなく、むしろ、美的判断力の本質を尽くし、美的判断力を〈知性的〉基準による制限から守ることを要求しているようである。そして、たとえカントが、同一の対象を自由美および付属美という二つの相異なった観点から判定しうるということをわきまえていたにせよ、やはり、理想的な趣味の審判者は、自らの〈感官に与えられたもの〉にしたがって判断する者であって、〈思考のうちに存するもの〉にしたがって判断する者ではないように見える。すると本来の美とは、花の美や装飾文様の美ということになってしまう。すなわちそうした物は、目的中心のわれわれの世界にあって最初からそれ自体だけで美として現われ、それゆえ意識的に概念や目的から目を転じることをまったく必要としないものであるということになる。

しかしもっと詳しく見てみると、そのような理解はカントの言葉にも合っていないし、またカントの考

察したことがらにも合わないことがわかる。カントの重点のおき方が趣味から天才へと移ったという憶測は成り立たないのである。われわれは、後の論旨の展開がすでに最初から密かに準備されていることを認識しなければならない。すでに疑いの余地のないことであるが、人間に入れ墨を禁じたり、教会に特定の装飾文様を禁じたりする制限を、カントは非難しているのではなく、むしろ要求しているのである。つまり、カントはそのような制限によって美的適意が損なわれることを道徳的立場から有益なものとして評価しているのである。自由美の例は、明らかに、本来の美を示すものとされているのではなく、むしろ、ひとつのこと、つまり適意それ自体が物の完全性の判断とはならないことだけを確認するためのものなのである。そして、カントはこの節の終わりで、先の二種類の美を区別することによって、より正確には、美に対する二種類の態度を区別することによって、美に関して趣味の審判者たちの間に生じる多くの争いを調停することができると述べているが、そうした趣味の争いを調停することができるのは、やはりなんといっても、二つの考察のしかたの協働があるからであって、しかも、少なからぬ場合、両方の考察のしかたは一致するのである。

そのような一致は、〈概念を考慮に入れる〉ことが構想力の自由を損なわない場合ならば、いつでも見られるであろう。カントは、美的適意についても、その当然の条件のひとつとして、目的の諸規定と相反しないということを、自己矛盾することとなしに挙げることができたのである。そして、それ自体だけで存在する自由美を孤立させて見るならば所詮は人工美でしかなくなってしまう（〈趣味〉がとにかくもっともよくその実を示すように思われるのは、単に適切なものが選ばれるだけでなく、適切なものが適切な場所に選ばれる場合である）ことにも照らして、われわれは先に述べた純粋な趣味判断という立場を越え出

て、同じく次のように言わねばならないであろう。悟性のある特定の概念が構想力によって図式的に具象化される場合には美と言うことはできないのであって、構想力が悟性と自由に一致する場合、すなわち、構想力が創造的でありうる場合のみに美について語りうるのだ、と。とはいえ、構想力の創造的な活動がもっとも豊かであるのは、からみ合ったアラベスク模様のように構想力がまったく自由である場合ではなく、それがある活動範囲の中で行なわれるときなのである。つまり統一性を目指す悟性の志向が、こうした活動範囲を、構想力の障壁として設定したのではなく、むしろ構想力の活動を活発にするために設けた場合なのである。

γ　美の理想に関する所説

最後に述べたことは、もちろんカントのテクストの大分先になって出てくることであるが、それに続いて展開される思想（第一七節）はこのような解釈の正しさを示してくれる。この節における重点のおかれ方は、もちろん、入念な考察によって初めて明らかになるものである。ここで詳細に論じられているあの美の規準理念（Idee）はじつは決してメインテーマといったものではなく、趣味がその本質上目指している美の理想（Ideal）を示しているわけではないのである。むしろ美の理想は人間の形姿についてのみ、つまり「それなしには対象が普遍的に快いものとはならない」〈道徳的なものの表現〉の中にのみ存在するのである。そうであるなら当然のことながら、美の理想に即した判断は、カントの言うように、単なる趣味判断ではなくなる。つまり、このカントの所説の重要な結論として出てくるのは、なにかが芸術作品として快く感じられるためには、単に趣味のよい－快いもの以上のものでなければならないということである。

事実驚くべきことには、先にはまさに、本来的な美は目的概念によるあらゆる固定化を排斥するもののように考えられていたのであるが、ここでは、美しい住宅、美しい樹木、美しい庭園などについてその理想を考えることができない理由として、逆に「これらの目的はその概念によって十分に規定も固定もされておらず（傍点ガダマー）、したがって、その合目的性は、漠然とした美の場合とほとんど同じく自由だからである」と言われているのである。ただ人間の形姿についてのみ、まさにそれのみが目的概念によって固定された美を具えうるという理由から、美の理想が存するというのである。これはヴィンケルマンやレッシング[8]によって唱えられた所説であるが、カントの美学の基礎づけにおいてはそれが一種の鍵となる地位を占めているのである。つまりまさにこのテーゼの中には、形式的な趣味美学（アラベスク美学）がカントの思想にどれほど合致しないものであるかということが示されているのである。

美の理想に関する所説は、規準的理念と理性理念ないし理想との区別に基づいている。美についての規準理念は、自然のあらゆる類について見られるものである。美しい動物（例えばミュロンの牝牛）はいかなる外観を呈さねばならないかが、個々の個体としての牛を判断するにあたっての規準となる。つまり、この規準理念は、「その類に属するすべての個体の原像」であって、構想力の個別的直観なのである。しかし、このような規準理念の表現は、その美しさのゆえに快いのではなくて、単に「この類に属する個体がそのもとでのみ美しくありうる条件になんら矛盾しないために」快いのである。要するに、規準理念は美の原像ではなく、単に正しさの原像であるにすぎない。

このことは人間の形姿の規準理念についてもあてはまる。しかし、人間の形姿に関していえば、その美の真の理想は〈道徳的なものの表現〉のうちにある。この〈道徳的なものの表現〉ということは、その後

に述べられる美的理念および道徳性の象徴としての美に関する所説と合わせて理解しなければならない。そうすれば、美の理想に関する所説を扱うことによって、芸術の本質を論じる場も用意されていることがわかる。[9] ヴィンケルマンの古典主義の意味でこの所説が芸術理論に適用されたことは明白である。[10] 明らかに、カントが述べようとしているのは、人間の形姿を表現する場合には、表現された対象と、この表現の中に含まれる芸術的意味内容としてわれわれに語りかけてくるものとが一致しているということである。表現されたものの形態および現象の中に現われるもの以外に、この表現の意味内容はありえないのである。カント風に言えば、このように表現された美の理想に対して抱く知性化され、関心づけられた満足〔適意〕は、美的満足〔適意〕から離れることはなく、むしろそれと一致しているのである。要するに、人間の形姿の表現においてのみ、作品の意味内容全体が、同時にその対象の表現としてわれわれに語りかけてくるというわけである。[11]

およそ芸術の本質それ自体とは、ヘーゲルが定式化したように、「人間というものを自らの前に開示する」[12] ことにある。単に人間の形姿のみならず、他の自然物もまた、芸術的に描き出されれば、道徳的理念を表現することができる。芸術的描写はすべて、風景画であれ、静物画であれ、いや、およそ生き生きした自然の観察はすべてこのような働きをするのである。したがってその限りでは、道徳的なものの表現は借りてこられたものである、とカントが言うのはあくまで正しい。そのような自然物とは反対に、人間が道徳的理念を表現するのは、自分自身の存在においてであり、しかも人間が自らあるところのものと一致しているという理由からである。恵まれない条件の下で成長が損なわれてしまった木は、なるほどわれわれの目にはみじめに見えるかもしれない。しかし、このみじめさは、自らをみじめと感じている木の表現

ではなく、しかも成長の狂いは木の理想から見て決して〈悲惨〉ではないのである。これに対して、みじめな人間は、人間の道徳的理想そのものに照らしてみじめなのである（しかも、その人間がみじめでないにもかかわらずわれわれにはみじめと思われるような、当人にまったくあてはまらない人間の理想を、われわれが無理やり押しつけているというわけでは決してない）。ヘーゲルが美学講義において道徳的なものの表現を〈精神性の輝き Scheinen der Geistigkeit〉と呼ぶとき、[13]彼はこのことを完全に概念的に把握していたのであった。

したがって、〈情味のない適意〉という形式主義は、単に美学における合理主義の解体に至っただけでなく、およそあらゆる普遍的（宇宙論的）美学の決定的な解体をもたらしたのである。カントはまさに古典主義的に美の規準理念と美の理想とを区別することによって、それぞれの存在者が十全に感覚に適うものとなるときその比類ない独特の美が見出されるという完全性美学の基盤を打ち壊すのである。ここに至って初めて、〈芸術〉は自律した現象になることができる。芸術の使命は、もはや自然の理想を描き出すことではなく、むしろ、人間が自然および人間的‐歴史的世界において自分自身と出会うことにある。つまり、美しいものが意に適うのは概念に依存しないというカントの考え方は、われわれに意味あるものとして訴えかけてくる美しいもののみがわれわれの関心を十分に喚び起こすということを、いささかも妨げないのである。趣味は概念に依存しないという認識がまさに、単なる趣味の美学の域を越え出ることになる。

δ　自然と芸術における美への関心

こうしてカントは、美に対して経験的にではなく、アプリオリに抱かれる関心を問題とするのであるが、

このように問題が美に対する関心に向けられると、それは、美的適意は利害関心をもたないとしたあの根本的規定に対峙した新しい問題設定を意味しており、それとともに趣味の立場から天才の立場への変化が果たされることになる。関心なき適意と美への関心というこの二つの現象相互の関連のなかで展開されるのは同じ思想なのである。先の根本的規定の確立においては〈趣味の批判〉を感覚主義や合理主義の偏見から解放することが主眼であった。この時点でカントが、美的判断の対象の存在様式を(したがって自然美と芸術美との関係に関わる問題領域全体を)まだまったく問題としなかったのは、事の理として当然のことである。しかし、趣味という観点をつきつめて考えれば、結局はこの観点を越え出ることとなり、[14]このように存在様式を問う次元が必然的に開けてくるのである。われわれの関心を引きつける美がどのような意味合いをもつのかは、カント美学を本来的に動かしている問題領域なのである。この意味合いは、自然と芸術とではそれぞれ異なったものであり、したがってまさに自然美と芸術美との比較によってこそ、問題がさらに展開していくのである。

ところがここでカントのカントたるところが示される。[15]というのも、彼が〈利害関心のない適意〉に留まることをせず、美に対する関心を問題にするのは、芸術の問題を念頭においてのことであると考えられるかもしれないが、じつは決してそうではないのである。先にわれわれは、美の理想についてのカントの理論の帰結として、自然美に対する芸術の優位を論じ、芸術は道徳的なもののより直接的表現である点で自然より優れているとしたが、これはじつは単なる推測的議論にすぎなかった。ところがカントはそれと反対にまずは(四二節)芸術美に対する自然美の優位を強調しているのである。表象された物がわれわれの認識能力一般にとって合目的性をもつとき、その合目的性のうちにこそ美の根拠があることを自然美は明

らかにしてくれるのであり、自然美はこの点で純粋な美的判断から見ても、芸術美よりも優位に立っている。このように美の根拠が自然美において特に明らかとなるのは、自然美が内容上はなんの意味ももたないからであり、それゆえ知性化されない純粋な形での趣味判断を提示しているからである。

　ところが、自然美に具わるのは、この方法上の優位だけではない。――カントによれば自然美はその内容からしても優位に立っている。そしてこれは、明らかにカントが自己の理論のうちでも自負する点である。つまり、美しい自然には直接的な関心、すなわち道徳的関心を喚起する力があるというのである。自然の美しい形態を美しいと思うことは、それだけで終わるものではなく、「自然がそのような美を生み出したのだ」という考えへと導いてくれるのである。このように考えるからこそ関心が呼び起こされるのであるが、それは陶冶された道徳的感情があるからである。ルソーに学んだカントは、美に関する趣味が洗練されているならば、そこには道徳的感情が存在するといった一般的な論議を拒否するのであるが、自然美に関する感覚だけは別で、道徳的感情が存在すると考えている。自然が美しいという事実は、「それ以前にすでに、道徳的善に対する関心をしっかりと確立した」ひとにあってのみ、関心を呼ぶのである。したがって、自然美に対する関心は、「道徳的関心と類縁」なのである。この関心は、いかなる利害関心からも独立したわれわれの適意と自然とが期せずして合致するということ、つまりわれわれに対して自然がもつ見事な合目的性を悟ることで、われわれが被造物の最終目的であること、すなわちわれわれの〈道徳的な規定〉を指し示してくれるのである。

　この点で、完全性美学の否定と自然美の道徳的意義という考えが誠に見事に結びつくのである。自然の内でわれわれは目的それ自体を見出すことはないが、しかし、適意のための合目的性、すなわち美を見出

すのであり、まさにそのことを通じて、自然はわれわれに〈合図〉をし、われわれが実際に創造の究極の目的、被造物の最終目的であることをわからせてくれるのである。古代ギリシアの宇宙論は存在者の全体が作っている包括的組織の中で人間にもしかるべき位置を与え、いかなる存在者にもそれぞれに固有の完全性の目的を設定したが、この考えが解体したことで、世界はもろもろの絶対的な目的の織りなす秩序としての美であることをやめ、かわりに世界には新しい美が与えられたのである。すなわちわれわれにとって世界は合目的的な存在であるという新しい美である。つまり、世界は、人間および人間の交わりから生じる悪徳になんら関知しない無垢としての〈自然〉となりながらも、やはりこの自然はわれわれになにかを語りかけるのである。自然は美しい自然という形で人間存在の叡智的規定という理念にかかわってくるのであり、それによって自然は一種の言語を獲得し、その言語が自然をわれわれに結びつけるのである。

なるほど芸術が重要な意義をもつのも、それがわれわれに語りかける（ansprechen）からであり、人間に対して自己の本来のあり方が道徳的に規定されたものであることを提示してくれるからである。しかしながら、芸術作品が存在するのは、まさにわれわれにこのように語りかけるためであるが、これに対し自然物は、われわれにこのように語りかけるために存在するのではない。それにもかかわらず自然美は、われわれにわれわれの道徳的規定を意識させてくれる力をもつのであり、まさにこの点にこそ自然美に対する関心の意義がある。そして、まさにこうしたなんの意図ももたない現実のなかでの、人間の自己自身との遭遇、これをわれわれに与えることは芸術にはできないのだ。人間が芸術の中で自分自身と出会うことがあっても、それは、もうひとりの自分に基づく自己確認とはならないのである。こうカントは論じている。

この議論自体は正しい。だが、たとえこうしたカントの思考の展開が見事な内的完結性を示しているとはいえ、芸術という現象をそれにふさわしい尺度で見ているとはいえない。これとは反対のこともいえるのである。自然美が芸術美に優越しているといえるのは、自然美には特定の（bestimmt）表現力が欠けていることの裏返しにすぎないからである。したがって逆に、芸術こそ自然美より優位に立つと主張して、その理由を芸術の言葉がわれわれに訴えかけるとともに、要求度の高い言葉である点に求めることもできるのだ。芸術の言葉は、勝手で無規定な情緒的解釈に委ねられるものではなく、規定された特殊な意味をもったものとしてわれわれに語りかけ、要求を提示するのである。しかもこの特殊な語りかけ（Anspruch）〔要求〕は、だからといって、われわれの心情をなんら束縛するものではない。むしろそれこそがわれわれの認識能力にとって自由な活動（遊戯）領野を開いてくれるのであり、ここに芸術の素晴しさ、秘密がある。もちろんカントもこの点は十分に把握しており、それゆえ芸術は「自然として見うる」ものでなければならない、つまり規則による強制を感じさせずに快いものでなければならないと言ってもいるのである[16]。芸術においてわれわれが着目するのは、描かれたものとその下敷きである既知の現実とのあいだに、目指された一致があるかどうかということではない。われわれは、描かれたものが誰に似ているかで評価することもなければ、それが訴える意味をよく知られた既成の尺度で測ることもしない。むしろ逆に、この尺度となっているもの、つまり〈概念〉であるが、これが無限に〈美的な拡張〉を見るのである[17]。

カントは芸術を〈事物についての美しき表象[18]〉と定義したが、この定義は上述のことを考慮に入れたものである。つまり醜悪なものでさえも芸術的に表現されれば美となるわけである。だが芸術の本質そのものは、自然美との対比で明確になるものではない。ある事物の概念がただ美しく描き出されただけであれ

ば、それはまたもや、〈規則にかなった〉描写の問題にすぎず、およそ美であるためにどうしても不可欠な条件を満たすにすぎないであろう。芸術は、カントの考えるところでもまさに、〈事物の美しき表象〉以上のものなのである。すなわちそれは、いっさいの概念を越えた美的理念の描出である。カントのこの考えを明確に表現しようとするのが天才の概念である。

　ところで美的理念というこうした考え方、つまり芸術家は美的理念を描出することによって与えられた概念を無限に拡大し、心情の自由な活動（遊戯）を活発にするという考え方が、今日これを読むものにとっていささか誤解をまねきやすい調子を帯びていることは否めない事実である。つまり、あたかももともと主導的な概念があって、それにさまざまな美的理念がつけ加えられるかのように読めるのである。ちょうど神の姿があって、それにさまざまな属性が附与されるようにである。合理的概念は解説不可能な美的表象に優越するという伝統的な考えはこれほどにまで根強いものであって、それゆえカントにあってすら、あたかも概念が美的理念に先行するかのような誤った印象が生ずるのである――ここで主導権をにぎっているのは決して悟性ではなく、さまざまな能力の戯れの中に見られる構想力であるにもかかわらずである。[19]それゆえカントにとって、美は概念では把握できないことを知りながら、そのことが同時に美の拘束性を保持するという基本的な考えを守り抜き、しかもその際意図しないままに概念の優越性を論拠として使ったりしないようにするのは大変なことだったのである。今挙げた箇所以外にも、芸術理論の専門家ならば、こうした点にカントが苦しんだことの証左をいくらでも見出すであろう。

　カントの思考の基本線は、このような欠陥を免れていて、芸術の基礎づけにとって天才概念が果たす機能においてその頂点に達する見事な首尾一貫性を示している。その際カントが超越論哲学の問題設定から

外れてしまったとか、芸術創造の心理学という脇道へ入り込んでしまったとかいうことがまったくないことは、こうした〈美的理念描出のための能力〉なるものをより立ち入って解釈しなくとも、感知できるであろう。むしろ天才の非合理性というのは、規範の生産的創造という契機のことを言っているのであり、この契機は創造する者にとっても享受する者にとっても同様にその存在を明らかにしてくれるのである。芸術作品に対峙したときに、その内実を把握する可能性は、この作品の形態の一回性と、作品の印象のどんな言葉によっても完全に表現されえない秘密のうち以外には存在しない。したがって天才の概念は、カントが美的趣味のうちで決定的と見なすことに対応している。つまりそれは、心情の活動（遊戯）を軽快にし、生命感を高めることであるが、こうした生命感の高まりは、構想力と悟性との調和から生まれ、美的なものに触れたときに、立ち止まるようにと招くのである。天才とは、生命を躍動させる精神の現われにほかならない。というのは、学校流のぎくしゃくした規則ずくめに対し、天才とは発想の自由な躍動を意味し、したがってそれ自体が範型をつくりあげる独創性を示すからである。

ε　趣味と天才との関係

こうした事情を踏まえるならば、カントが趣味と天才との相互の関係をどのように規定しているかという問題が生じてくる。天才の技である芸術作品の場合にもまた、美という見地が主導的となっている以上、カントは趣味に原理的優位を与え続けている。天才の着想に比べれば、趣味によって行なわれる修正などは見苦しいかぎりのものだ、とひとは言うかもしれない。がしかし、趣味は天才である以上当然、従うべき規律であって、したがってカントの考えによれば、趣味と天才とが衝突する場合には、趣味の方に優位

が認められる。だがこれは、根本的な意味をもった問題ではない。というのは、趣味と天才とは原則として、同一の基盤に立つものだからである。天才の技は、認識能力の自由な戯れを伝達可能にすることにある。それを果たすのは、天才が生み出す数々の美的理念である。ところで、快の感情という心の状態を伝達可能とすることは、趣味における美的適意の特徴でもあった。趣味は判断の能力であり、したがって反省的趣味であるが、この趣味が反省によって目指すのは、まさに、認識能力が躍動しているときの心の状態であって、こうした心の状態は、自然美に触れても芸術美に触れても生まれてくるものである。したがって、天才概念がカントの体系にとって重要となるのは、芸術美という特殊な場合に限られているのに対し、趣味概念のもつ意味は普遍的なものとなる。

カントは、天才の概念を徹頭徹尾自己の超越論的問題設定のために用いており、一歩たりとも経験的心理学の脇道にそれてはいない。このことは、天才の概念が芸術創造に限って考えられていることを見ればはっきりする。カントは、科学や技術の領域での偉大な発明家や発見者に、天才というこの名称を与えようとしなかったが[20]、それは経験的・心理学的に見れば、まったく不当なことであろう。実際問題としてひとが学習や方法的研究を通してだけでは見出せないものに思い至るならば、つまり工案（inventio）がなされるならば、またある事柄が方法的計算の結果ではなく霊感の賜物として出て来るならば、そこでは必ず資質（ingenium）、すなわち天才が事を決定しているのだから。しかしながら、カントの言わんとするところもっともであって、ほかならぬ天才によって創造されたということを自己の意味規定としているのは、芸術作品のみである。芸術家にあってのみ、自己の〈工案〉すなわち作品が、その固有の存在のあり方からして精神と結びついている、創造する精神とも、判断し享受する精神とも結びついているといえるので

ある。こうした作品のみが模倣不可能なのである。したがって、カントがただこの場合にのみ天才という表現を用い、芸術を天才の技と定義しているのは、超越論的観点から見れば正しいことである。それ以外の天才的な功績や発明はすべて、たとえそれらがいかに天才的なものであろうとも、その本質からして天才の所産とはいえないのである。

以上のことを踏まえて次のことを確認しておきたい。カントにおける天才概念の意味は、美的判断に対して〈超越論的意図から〉向けられる彼の興味を補うものにすぎない。また、判断力批判の第二部がもっぱら自然とのみ（そして目的概念によって自然を判断することとのみ）かかわっていて、芸術とは無関係なものとなっていることも忘れてはならないのである。したがって、全体を貫く体系的意図にとっては、美的判断力を自然における美と崇高とに適用することの方が、芸術の超越論的基礎づけよりも重要なのである。〈自然がわれわれの認識能力にとってもつ合目的性〉が、芸術においてではなく自然美においてのみ現象しうるものであることは、われわれが先に見たとおりであるが、美的判断力の超越論的原理としてのこの自然の合目的性は、目的概念の自然への適用に向けて、悟性を準備するという重要性をもっているのである。[21] この意味で、趣味の批判、すなわち美学とは、目的論（テレオロギー）の準備である。目的論が自然認識にとって構成的意味をもつという主張は、『純粋理性批判』によって打ち砕かれたのであるが、この目的論を判断力の原理として正当化することが、カントの哲学上の意図であり、この意図によってようやくカント哲学全体が体系的な完成を見ることとなるのである。判断力は、悟性と理性とを橋渡しするものとなる。趣味が指し示す叡智的存在すなわち人間の超感性的基盤は、同時に、自然概念と自由概念との媒介を含むものである。[22] これこそ自然美の問題がカントにとってもつ体系的意義なのである。要するに、自然美こそ、

目的論の中心的位置を根拠づけるものなのである。自然を判断するにあたって目的概念を正当化するのに役立つのは、芸術ではなく自然美だけである。すでにこの体系上の理由からして、〈純粋な〉趣味判断は、第三批判書にとって不可欠な基盤である。

しかし、美的判断力の批判という枠内だけで見ても、天才という立場が趣味の立場を結局は排除するというようにはまったくなっていないのである。カントが天才についてどのように言っているかよく注意する必要があろう。天才は自然の寵児（Günstling）であり――それは自然美が自然の好意（Gunst）であると考えられるのに類している。美術（美しき芸術）は、自然と見なされうるものでなくてはならない。天才を通じて、自然は芸術に規則を与える。こうした表現のうちではすべて、自然概念が他に匹敵するもののない基準となっているのである。[23]

したがって、天才概念が果たす機能は、美という観点からすれば芸術の所産も自然美と同じものだと確定することにすぎない。人の技もまた、美という観点から考察される。つまり、それもまた反省的判断力の一例なのである。芸術作品は、意図的に――したがって目的をもって――生み出されたものであるとはいえ、やはり概念に関係づけられるべきではなく、単なる判断のうちで――ちょうど自然美のように――意に適うことを求めている。要するに、「芸術は天才の技である」ということの意味は次のようなことにほかならない。すなわち芸術における美についてもまた、その判断の原理、したがってその概念と認識基準となるのは、合目的性の原理以外にはないのであって、われわれの認識能力の戯れのうちに見られる自由の感情に適っているかどうかということなのである。自然における美も、芸術における美も同じひとつのアプリオリな原理、つまり主観性にのみ基づく原理をもっているのである。美的判断力の自己自律

(Heautonomie) も、美的対象〔芸術作品〕の妥当性領域の自律性を基礎づけるものでは決してない。判断力のアプリオリを問うというカントの超越論的反省は、美的判断の要求を正当化しはするが、芸術の哲学という意味での哲学的美学を結局のところ認めてはいないのである（カント自身、自分の批判概念には、いかなる主義主張も形而上学も対応しないと言っている。(24)）

b　天才美学と体験概念

α　天才概念の進出

主観性のアプリオリによる美的判断力の基礎づけは、カントの後継者たちにおいて超越論哲学的な反省の意味が変化したとき、まったく新しい意味をもつことになった。カントにおける自然美の優位を根拠づけ、天才概念を自然へと結びつけていた形而上学的な背景がもはや持ちこたえられなくなると、芸術の問題の位置づけが新しい意味をもってくるのである。カントの『判断力批判』を受容したシラーは、彼の道徳教育家的情熱の全エネルギーを〈美的教育〉の思想に注ぎこんだが、すでにその態度は、カントの趣味と判断力の立場に対して、芸術の立場を前面に押し出すものであった。

芸術の立場から見ると、カントの趣味概念と天才概念との関係は根本から変わってしまう。今や天才の概念の方がより包括的な概念になり、逆に趣味の価値は下落せざるをえなかった。

ところで、カント自身においても、このような価値の転換に結びつく可能性がなかったわけではない。カントによれば、芸術が天才の技であるということは、趣味の判断能力にとってやはり無視できないこと

であった。趣味はまさに、ある芸術作品が本当に精神をもっているか否かをも判断するのである。カントはあるところでは芸術美について、「このような対象を判断する際には」それを可能にするものを——したがってそこに含まれる天才も——「顧慮しなければならない」と述べており[1]、また別のところでは、まったく当然のことながら、天才なしには芸術のみならず、芸術を判断する当人の正しい趣味もまた不可能である、と述べている[2]。それゆえ、趣味がそのもっとも高貴な対象である芸術にかかわるならば、趣味の立場はおのずから天才の立場に移行するのである。創造の天才性には、理解の天才性が対応する。カントはこれをそのとおり言っているわけではないが、彼がここで用いている精神の概念は[3]、創造と理解の双方に関して同様にあてはまるのである。これは、やがて展開される事柄の基盤となるものである。

事実、芸術が前面に出てくれば、趣味の概念がその重要性を失うというのは明らかである。趣味の立場は、芸術作品にとって副次的なものである。趣味を支えている繊細な鑑識眼は、天才的な芸術作品の独創性に対してしばしば水平化の役割を果たす。趣味は並はずれたものや途方もないものを避けようとする。趣味は表面に対する感覚であって、芸術的創造物における独創的なものにはかかわろうとしないのである。一八世紀に天才概念が擡頭してきたことが、すでに、趣味の概念に対する攻撃を意味していた。フランス古典主義における趣味の理想に対抗してシェイクスピアの称讃を求めることで(例えばレッシング)、天才概念はすでに古典主義美学の否定を目指していたのである。趣味の概念はシュトゥルム・ウント・ドラングの旗印のもとですでに熱気のこもった非難をあびせかけられ、事実致命的な傷を負っていたが、その趣味の概念にカントは超越論的な意図をもって固執したのである。その限りでは彼は時代遅れであり、また、調停者的な役割を演じているにすぎない。

しかし、この一般的な基礎づけから芸術哲学の特殊問題に移行すると、カントは自ら趣味の立場を越え出てゆくことになる。彼はその際趣味の完成という理念について語っている。[4] しかしこの趣味の完成とはなんであろうか。趣味のもつ規範的な性格には、趣味の陶冶と完成の可能性が含まれている。すなわち、作りあげるべき完成された趣味なるものはカントによれば、特定かつ不変の形式をとることになるのである。これは、われわれの耳に奇妙に聞こえるかもしれないが、きわめて筋の通った考え方である。というのは、趣味は自ら主張するところによると良き趣味である以上、もしもその主張が実現された暁には、美的懐疑主義に口実を与える趣味の相対主義は事実ことごとく終結を告げるはずだからである。またそうなれば、趣味は〈質の高い〉あらゆる芸術作品を包摂することになるであろう。つまり、天才によって作られた作品もすべて、当然のことながら含まれることになるのである。

以上のことからわかるように、カントの論じている完成された趣味の理念を定義するには、天才の概念による方が秀れており、また、完成された趣味の理念をそもそも自然美の領域に適用することは、明らかに無理だということになるであろう。造園術についてならばあてはまるかもしれない。しかし、カントは終始一貫して造園術を芸術美の領域に属するものとしているのである。[5] しかしいずれにせよ、自然の美、例えば風景の美に対しては、完成された趣味の理念はまったく場違いなものである。完成された趣味の本質は、自然における美しいものすべてにそれにふさわしい評価を与えることにでもあるというのだろうか。自然美について選択が可能なのだろうか。そこに序列がありうるだろうか、陽光にあふれた風景は雨にけぶる景色よりも美しいのだろうか。そもそも自然のなかに醜いものがあるのだろうか。それとも気分が変われば語りかけてくるものも異なり、趣味が異なれば快いと感じるものも異なるにすぎないのだろうか。

なるほどカントが、そもそも自然を快く感じうるかどうかは道徳的に重要なことだとするのは正しいかもしれない。しかし、自然に関してよい趣味と悪い趣味を区別することに意味があるのだろうか。このような区別が明らかに可能なところ、つまり芸術と人工的なものに関してであるが、そこでは逆に趣味は、すでに見たように、美の範囲を狭める条件のひとつにすぎず、それ自身の固有の原理をもたない。このように、完成された趣味の理念は、自然に対しても芸術に対しても、ある種の疑わしさを含んでいるのである。もし趣味の変わりやすさを趣味の概念のなかに含めないとしたら、この概念を暴力的にねじまげることになるであろう。というのも、趣味が趣味であるのは、すべての人間的な事物の変わりやすさ、すべての人間的な価値の相対性の証左だからである。

カントの行なった趣味概念による美学の基礎づけは、この点から見て決して満足のゆくものではない。普遍的な美的原理としては、カントが芸術美の超越論的原理として述べている天才概念を用いる方がずっと自然である。なぜなら天才概念の方が、時代の変遷に対して不変であれという要請を、趣味の概念よりもずっとよく満たしているからである。芸術の不可思議、すなわち見事なできばえを示す芸術作品の謎めいた完全性は、あらゆる時代を越えて存在している。趣味の概念を芸術の超越論的基礎づけよりも下位におき、趣味は芸術における天才的なものに対する確かな感覚であると考えることは可能だと思われる。その場合、「芸術とは天才の技である」というカントの命題が、美学一般についての超越論的な基本命題となる。美学は結局、芸術の哲学としてのみ可能なのである。

この帰結を引き出したのが、まさにドイツ観念論であった。フィヒテやシェリングも、他の点ではカントの超越論的構想力の所説に従っていたが、美学に関しては、構想力の概念を新しい意味に使った。その

結果、カントとは違って、芸術の立場は無意識の天才的な創造の立場として、一切を包みこむものになり、自然もまた精神の所産として理解され、同じくそこに包括されることになったのである。[6]

しかしその結果、美学の基盤そのものにずれが生じた。趣味の概念と同様、自然美の概念も価値を失うか、別の意味で理解されるようになった。カントがあれほど熱狂的に述べた、自然の美に対する道徳的関心は、いまや芸術作品において人間は自己と出会うという考え方の背後に退いてしまうのである。ヘーゲルの壮大な美学のなかでは、自然美はわずかに〈精神の反映〉として登場するにすぎない。自然美は結局のところ、美学の体系全体のなかではもはやいかなる自立的契機でもなくなってしまったのである。[7]

解釈し理解する精神に対して美しい自然が自らの姿を示すその示し方は明らかに無規定であり、この無規定性（Unbestimmtheit）[8]が、ヘーゲルの言う、自然美は「その実体からして精神のなかにある」という命題を正当化するのである。ヘーゲルはここで、美学的に見てまったく正しい帰結を引き出しており、この帰結は、先に趣味の理念を自然に適用することの困難さについて述べたときにすでに示唆しておいたものである。つまりそれがなぜ困難かというと、ある風景が美しいかどうかの判断は、時代によって異なる芸術上の趣味に依存していることは否定できないからである。例えば、一八世紀になってもまだ行なわれていたアルプスの風景の醜さについての叙述を考えてみるといい。これは明らかに、絶対主義の時代を支配していた、人為的な対称性を重んじる精神の反映であろう。以上のようにヘーゲルの美学は、徹底して芸術の立場に立っている。芸術においては人間が自己自身に出会い、精神が精神に出会うというのである。

ところで、近代美学の発展にとって決定的なことは、美学以外の哲学の分野すべてにおいてと同様に、思弁的観念論が、一般に考えられている以上に大きな影響力を及ぼしてきたことである。周知のように、

一九世紀の中葉には、ヘーゲル学派の教条的な図式主義が忌避され、その結果〈カントへ帰れ〉の合い言葉のもとに、カントの批判の復興が求められた。このことは美学についても同じようにあてはまる。ヘーゲルの『美学』において芸術を材料にした世界観の歴史がいかに壮大なものであったとしても、このようなアプリオリな歴史構築の方法は、ヘーゲル学派において用いられたが(ローゼンクランツ、シャスラーなど)、急速に信頼を失っていったのである。カントへ帰れという要求はこれに対して掲げられたのであるが、ただこの要求も、本当の意味での回帰ではありえなかったし、カントの批判書を成立させていた地平の再獲得を意味するものでもありえなかった。むしろ、芸術現象と天才の概念は相変わらず美学の中心にとどまり、自然美の問題は趣味の概念ともども、引きつづき傍に追いやられていたのである。

このことは、言葉の用い方を見てもわかる。すでに述べたように、カントは天才の概念を芸術家に限定したが、それは広く受け入れられたわけではなかった。逆に一九世紀になると、天才概念は普遍的な価値概念にまで高められ、創造的なものの概念とともに完全に神格化されたのである。このプロセスの担い手となり、ショーペンハウアーおよびハルトマンの無意識の哲学を通じてとてつもなく広範な影響力をもったのが、無意識的な創造というロマン主義的-観念論的な概念であった。たしかに、これまで見てきたように、趣味の概念に対して天才概念をそのように一貫して優先することは、カントの美学に即することでは決してなかった。しかしながら、カントが結局のところ基本的に目指していたのは、概念の規範から解放された自律的な美学の基礎づけを行ない、芸術の領域では決して真理への問いを立てず、むしろ美的判断を生の感情の主観的なアプリオリの上に、つまり、趣味と天才の共通の本質をなすわれわれの〈認識一般〉の能力の調和の上に基礎づけることであった。そしてこのことは一九世紀の非合理主義と天才崇拝の

志向に応ずるものだったのである。美的適意における〈生の感情の昂揚〉についてのカントの所説に促され、とりわけまたフィヒテによって天才と天才的創造の立場が普遍的で超越論的な立場に高められたあと、〈天才〉の概念は包括的な生の概念へと発展した。このような経緯を経たあとで、対象のあらゆる妥当性を超越論的な主観性から導き出そうとする新カント主義が、体験こそ意識の本来的な事実であるとして、この概念に特別な意義を与えたのである。(9)

β 〈体験〉という語の歴史について

〈Erlebnis 体験〉という語がドイツ語の文献の中に出現する事例を調べてみると、〈Erleben 体験する〉という語の場合と違って、一九世紀も七〇年代になってようやく普通に用いられるようになったという、驚くべき結果がえられる。一八世紀においては、〈体験〉という語はまだまったく現われておらず、シラーやゲーテもこの語を用いていない。もっとも早い例は、ヘーゲルの書簡のようである。(10) しかし、これまで私の知るところ、一八三〇年代および四〇年代になってもなお、ごくわずかな使用例が散見するだけである（ティーク、アレクシスおよびグッコー）。五〇年代、六〇年代にあっても、〈体験〉という語はほとんど見られないが、七〇年代になると突然頻繁に現われるようになる。(11) このように広く一般的に用いられるようになったのは、この語が伝記に用いられたことと関連しているように思われる。

〈体験する〉という動詞は名詞の〈体験〉よりもずっと古くから用いられ、ゲーテ時代において多く見られるものであるが、ここでは、〈erleben 体験する〉という動詞から派生した〈Erlebnis 体験〉という語が問題であるから、この新しい造語を行なった動機（モティーフ）を〈erleben〉という語の意味分析をすることによって

考えなければならない。ところで、〈erleben〉とは、なによりもまず、「なにかあることが起きるときに、まだ生きていてその場に居合わせること」をいう。ここからして、〈erleben〉という語には、現実的なものを直接に捉えるというニュアンスがある——それは他人から聞いたことや、うわさから出たものであれ、また、推論や、憶測や、想像したものであれ、とにかくそれについて知ることはできても、自分自身の体験による確証が欠如している場合と反対である。つまり、体験されたものはつねに自ら体験したものなのである。

しかしながら同時に、〈体験されたもの das Erlebte〉という表現形式は、そこで体験されることとの持続的な内実をそのような表現によって表示する意味で用いられる。この内実は、体験という過ぎ去っていくものから、持続や、重さや意味を獲得した成果(Ertrag)ないし結果(Ergebnis)のようなものである。したがって、〈Erlebnis〉という造語の根底には、明らかに、いま述べたふたつの意味の方向がある。すなわち、あらゆる解釈や咀嚼や媒介に先立って、解釈には手がかりのみを、咀嚼には素材のみを提供する直接性という意味と、その直接性をもとに追求された成果ないし、その直接性の持続的な結果という意味のふたつである。

〈体験する〉という語がこのような二重の意味の方向をもつことに対応して、〈体験〉という語はなによりもまず伝記を通じて市民権をうるようになった。伝記の本質、とりわけ一九世紀に書かれた芸術家や詩人の伝記の本質は、そのひとの生涯から作品を理解することにある。伝記の働きは、まさに、〈体験〉という言葉で確認されるふたつの意味を媒介すること、あるいは両者をひとつの生産的な連関として認識するところにある。すなわちなにかあることが体験となるのは、単にそれを体験したというだけではなく、そ

れを体験したということが特別の重みをもち、事柄に持続的な意味を附与するからである。このようにして〈体験〉となったものは、まして芸術的に表現されれば新たな存在状態をうることになる。ディルタイの有名な『体験と文学』という書名は、この連関を鮮明に定式化している。実際のところこの〈体験〉という語に概念としての機能を最初に与えたのはディルタイにほかならなかった。この語はほどなく流行語となり、じつに明快な価値概念を表わすものとまでされて、ヨーロッパの多くの言語に外来語として取り入れられたほどである。とにかくディルタイの〈体験〉という語のように術語として次第に洗練され重みを増していったことの中には言語生活本来の推移そのものがまさに沈澱している、と考えてよいであろう。

しかし、ディルタイの場合に限ってみると、〈体験〉という語を言語的にも概念的にも作り出すときに働いていたモティーフを特にうまく取り出すことができる。すなわち、『体験と文学』という書名はのちにつけられたものだからである（一九〇五年）。この本に入っているゲーテ論の第一稿は、一八七七年に発表されており、すでに〈体験〉という語がある程度用いられているものの、のちに術語として使われる場合のような概念の厳密さはまだなにひとつうかがえない。そこで、概念として確定された後期の〈体験〉という意味に先立つ形態をさらに詳細に調べてみるのも、仕甲斐のあることであろう。この〈体験〉という語が突如頻繁に見られるようになるのが、まさにゲーテの伝記（およびそれに関する論文）であるのは、単なる偶然以上のことに思われる。つまり、ほかならぬゲーテそのひとが〈体験〉という造語を行なわせるように仕向けているのである。というのは、ゲーテの文学は彼が体験したことを見ることによって、新たな意味で理解されるようになるからである。[12] なにしろゲーテ自身、自分の文学はすべて重大な告白という性格をもっている、と語っているのである。H・グリムによるゲーテの伝記（一八八七）は、この命題

を方法上の原理のように遵守しており、その結果、〈体験 Erlebnisse〉という語がたびたび使われている。

さて、ディルタイのゲーテ論には、一八七七年の初稿と、(13) のちにそれを改訂して『体験と文学』(一九〇五年)に収めたものとがあるので、この論文によって〈体験〉という語の意識されていない前史を振り返ってみることができる。ディルタイはこの論文においてゲーテをルソーと比較し、ルソーの新しい創作を彼の内的な経験の世界から記述するために、〈体験 das Erleben〉という表現を用いている。そして、ルソーの文章をパラフレーズしたある箇所に「青春の日々のさまざまな体験(14)」(Erlebnisse) という言い回しが見られる。

ところが、ディルタイの場合でもその初期には、体験という語の意味にまだどこか不安定なところがある。これをよく示しているのは特に、ディルタイがのちの版のある箇所において体験という語を削除していることである。(15) すなわち、「彼が体験するとともに、世間知らずであるために体験したように空想したことにふさわしく」という箇所である。ここでも、ルソーが話題となっているのであるが、空想された体験という語法は、〈体験する〉という語の本来の意味に適合するとはいえない――それにまた、ディルタイ自身の後期における学問的な語法とも合わない。後期のディルタイでは、体験はまさに直接的な所与を意味し、あらゆる空想を行なうための究極的な素材であるとされているからである。(16)〈体験〉という造語は、明らかに、啓蒙の合理主義に対する批判、すなわちルソーをきっかけに生の概念を重視した運動を思い起こさせる。ルソーがドイツ古典派に影響を与えることによって、〈das Erlebtsein 体験〉という尺度が力をもち、それとともに、〈体験 Erlebnis〉の造語が可能になったと考えられよう。(17) その上また、生という概念はドイツ観念論の思弁的思考を支える形而上学的背景をなし、フィヒテやヘーゲル、さらにはシュ

ライアーマッハーにおいても、基本的な役割を果たしている。悟性の抽象作用と異なり、また感覚や表象の個別性とも異なり、この生の概念は全体性ばかりか無限性とのつながりを包含しているのである。このことは、体験という語が今日に至るまでもっている響きの中にはっきりと聞き取ることができる。

シュライアーマッハーは啓蒙の冷徹な合理主義に対して生きた感情を基準とし、シラーは機械的な社会に対して美的な自由を鼓吹し、ヘーゲルは〈実定性 Positivität〉に対して生（後には、精神）を対置したが、これらはすべて近代産業社会に対する異議申し立ての先触れであった。やがてその響きは今世紀の初めになると、〈体験〉および〈体験する〉という語をほとんど宗教的な響きをもった合い言葉にまで高めたのである。市民的教養とその生活様式に反抗した青年運動の昂揚はこのような旗印を掲げ、ニーチェやアンリ・ベルクソンの影響がこのような方向に作用し、さらにまた、シュテファン・ゲオルゲを中心としたような〈精神運動〉や、特にこのような動向に地震計にも似た繊細さで反応したゲオルク・ジンメルの哲学も、まったく同じことを証言している。したがって、現代の生の哲学はそのロマン主義の先駆者たちに連なっているのである。現代の大衆社会にあって生を機械化から防衛する立場は、〈体験〉という語を当然のように強調しているため、今日なおこの語の概念的含意はまったく隠蔽されたままなのである。[18]

以上のようにディルタイによる〈体験〉概念の形成は、その語のロマン主義における前史から理解しなければならず、また、ディルタイがシュライアーマッハーの伝記執筆者であったということも念頭に浮かぶことであろう。もちろん、シュライアーマッハーの場合、まだ〈Erlebnis 体験〉という語は見うけられず、いやそれどころか、〈Erleben 体験〉という語すらないようである。しかし、〈体験〉と同じような意味領域をもつ同義語がないわけではないし、[19]またつねに汎神論的な背景がはっきりと見てとれる。つまり、

どのような行為も生の一契機として無限な生を背景としており、この生の無限性はどの行為にも現われているといわれ、有限なものはすべて、無限なものの表現であり、叙述であるとされるのである。

実際に、ディルタイのシュライアーマッハー伝の中では、宗教的直観を記述しているところで、〈体験〉という語が特に深い意味をもって用いられており、すでに概念的な意味内容を暗示している例が見られる。すなわち、「彼の体験はいずれもそれ自体として成り立っており、また宇宙の写し絵として説明的な前後関係から切り離され浮き出てきたものである[20]」という箇所である。

γ 体験の概念

〈体験〉という語の歴史に続けて、今度は〈体験〉という概念の歴史を究明すると、前述のことから、ディルタイの体験概念が明らかに汎神論的契機と、それにもまして実証主義的契機との二つの契機を含んだものであることが見てとれる。つまり、生きられた体験という意味合いと並んで、さらに明確に体験の成果（Ergebnis）という含意があるわけである。このことは決して偶然ではなく、ディルタイ自身が時代的に思弁哲学と経験主義との中間に位置していたことの結果である。それについては後にまた述べよう。精神科学の仕事を認識論の次元で正当化することがディルタイの主眼である以上、彼の心を捉えて離さないのは、真の所与というモティーフである。したがって、ディルタイの概念形成の動機となっているのは、認識論的なもの、いや認識論そのものである。そして、認識論を動機としていることと、われわれが先に跡づけてみた体験という言葉の成立とは対応しあっているのである。産業革命によって変貌した文明は、複雑な機構を生み出したが、この機構の与える苦痛のなかから、〈体験からの疎隔〉と〈体験への飢餓〉と

が引き起こされたのである。こうした〈体験からの疎隔〉と〈体験への飢餓〉とは、日常の言語使用の中で〈体験〉という語が生み出されてくるもととなっていた。これと同じように歴史意識が伝承に対して新たな距離をとったことによって、体験概念は認識論上の機能を帯びさせられるようになったのである。まさにこのことが、一九世紀における精神科学の発展を特徴づける事柄である。つまり、一九世紀にあって精神科学は、ただ外面的に自然科学を範型としたのではなかった。精神科学は、まさに近代自然科学が存立しているのと同じ根拠から出発しており、経験と研究の重視に関しては自然科学が抱いているのと変わらないパトスを培ってもきたのであった。機械論の時代は当然のことながら自然的世界という形での自然に対しては異質なものを感じざるをえなかったが、この異質性が認識論の次元で表現されたのが、自己意識という概念と、方法にまで高められた〈明晰で判明な知覚〉という確実性の原則である。それと同じように一九世紀の精神科学は、歴史的世界に対して似たような異質性を感得したのである。過去の精神的創造物、すなわち芸術や歴史は、もはや現在を構成する自明の内容ではない。それらは、研究の課題となる対象になり、過去を現前化するための所与（素材）となっている。したがって、所与という概念こそは、ディルタイの体験概念にあっても主導的なのである。

要するに、精神科学の領域における所与は特別な様態を帯びているのであり、ディルタイはこのことを〈体験〉という概念によって表現しようとするのである。デカルトが「思惟する主体」（res cogitans）を特別なものとして取り上げたのに倣って、ディルタイは体験の概念を定義して、体験のもつ反省的あり方、つまり、内的覚知（Innesein）を強調する。そして体験のこの独特なあり方に基づいて、歴史的世界に関する認識を認識論的に正当化しようとするのである。歴史的対象を解釈するにあたって一次的所与となるの

は、実験や計量のデータではなく、意味の統一体である。体験の概念が言わんとするのは、次のことである。つまり精神科学においてわれわれが取り扱うのは、意味形象であるが、こうした意味形象は、われわれにとってたとえどんなに異質に、また理解不可能に思われるものであっても、結局は意識に与えられた所与の構成単位に還元されうる。しかもこうした統一体としての単位は、もはやなんら異質なもの、対象的なもの、つまり解釈を要するものを含まないのである。それらは、体験統一体であると同時に、意味統一体でもある。

こうしたディルタイと違って、カント主義の哲学や、さらには、エルンスト・マッハに至るまでの一九世紀における実証主義的認識論にあってはなおも感覚（sensation, Empfindung）を意識の最終単位として挙げることは、自明のことと考えられていたが、それに対してディルタイは感覚にかえて体験と言っているわけである。このことがディルタイの思考にとっていかに決定的な意味をもっているかということが以下で明らかになるであろう。ディルタイはこのことで、感覚の原子から認識を構築するという構成的理想の限界を示し、この理想に対抗して、所与性のより厳密な概念を提示するのである。つまり、所与の本当の統一を形成するのは体験の統一である（したがって体験の統一を分析してえられる心的要素ではない）というのである。こうして精神科学の認識論において生の概念が名のりをあげることとなり、機械論的モデルに歯止めをかけるに至るのである。

ディルタイの生の概念は、目的論的に考えられたものである。生は、ディルタイにとっては、創造性そのものである。生は、意味形象の内に自己を客体化するのであり、したがって、およそ意味を理解するという行為は、「生の客体物を、それらが由来する精神的生命力へ遡って捉えること」（VII 120）である。要

するに、体験の概念は、客体化されたものに関する一切の認識にとって認識論的基盤をなすものである。フッサールの現象学において体験の概念が果たす認識論上の機能も、これと同じように普遍的なものである。『論理学研究』の第五研究（第二章）では、現象学の体験概念と通俗的な体験概念との間の明確な区別が行なわれている。体験統一体は、自我におけるレアルな体験の流れの一部としてではなく、志向的関係として考えられている。〈体験〉という意味統一体は、ここにおいてもやはり目的論的な統一体である。つまり、体験のうちでなにかが体験され思念される限りにおいてのみ、体験は存在する。フッサールはたしかに志向性をもたない体験というものの存在を認めてはいるが、それらは素材的モメントとして、志向的体験という意味統一体に組み込まれていくのである。したがってフッサールの場合には、体験の概念は、志向性をその本質機構とする意識の一切の活動を表わす包括的な表題となるのである。[21]

以上のことから、ディルタイにおいてもフッサールにおいても、つまり生の哲学でも現象学でも、体験の概念はさしあたっては純粋に認識論上の概念であることがわかる。ディルタイとフッサールはこの概念の目的論的意味を捉えて用いており、概念そのものの定義は行なっていない。体験のうちで明示されてくるものが生であるということは、生とはわれわれが立ち還ってゆく究極のものだということを意味するにすぎない。このように生の働き〔能作〕の方から概念が作られていることが一応の正当性をもっていることは、この語の歴史を見るとわかる。というのは先に見たように、体験という造語が行なわれるには、意味の凝縮化、深化がある。あるなにかが体験と名づけられたり、体験として価値づけられる場合、それはそれがもつ重要性のゆえにひとつの統一ある意味総体へと纏められているということである。体験として受けとられるものは、他の体験——そこではまたなにか別のものが体験されているのだが——から截然と

区別されていると同時に、それ以外の――〈なにも〉体験されない――生の経過からも区別されている。体験と捉えられることで、それは意識の流れの中でまたたくまに流れ過ぎるものではなくなる――それは統一として思念されており、そのように統一体として捉えられることによって、ひとつの体験であるという新しいあり方を獲得するのである。したがってこの体験という言葉が、伝記文学で使われ、もともとは自伝での用法に由来するという事実もまったく納得のゆくことである。体験と名づけうるものは、回想の中でつくりあげられてゆく。つまり、その体験をしていたものにとって、ある経験が持続的な意味内実をもっているわけである。志向的体験や、意識の目的論的構造といったことについて語ることが正当なのも、このことゆえである。しかし他方、体験の概念には、生と概念との対立ということも含まれている。体験は特に直接的なものであり、この直接性はどのような形であれ、体験の意義を単に考えるだけでは捉えきれない。体験されたものは、必ず自ら体験したもののことである。体験の重要性は、まさに体験が、この自己という統一体に属し、ひとりの人間の生全体に取り違えようのない、代替不可能なかかわりをもっていることにある。したがって、体験はその本質からして、体験によって媒介されることはなにか、またその体験の意味はどのようなことかと確定されれば尽きてしまうものではない。体験が意味する内実は、自伝的あるいは伝記的な反省の中で定められるのであるが、こうした反省は、生の動き全体に溶けこんでいるものであって、生の動きにともなって絶えず動いていくものである。つまり、体験は生に対する非常に強い規定力をもっているために、その場限りのものとして済ませないという存在特徴がある。「深遠な人間にあっては、一切の体験は長く続く」(22)とニーチェは言っているが、彼が言いたいのは、この種の体験はすぐ忘れられたりはしないこと、そうした体験の咀嚼は長期にわたる過程なのだということである。まさ

にこれが、体験本来の存在やその意味であり、もともとの経験内容自体のみが体験ではないのである。われわれが特に体験と名づけるものは、忘れ難いこと、なにものをもってしても取り替え難いものであり、しかも概念化して定義することでは基本的に捉え尽くせないもののことである。[23]

体験の概念が二面性をもっていることは先に明らかにしたが、哲学的に見ればこの二面性は次のようなことを意味している。つまり体験の概念は、一切の認識の究極の所与であり基底であるという、この概念に課せられた役割にはまりきるものではないということである。〈体験〉の概念のうちには、これとはまったく別の、そして相応の評価を要求している事柄が含まれており、そこにはまたある未解決の問題領域が示されてもいるのである。すなわち、生に対して体験がもつ内的かかわりのことである。[24]

生と体験との間の連関という、問題をはらんだテーマが提起されるに至ったのは、二つの契機があったためである。この問題にディルタイ、そして特にフッサールがいかなる形で捲きこまれていったかということは後に考察することにする。第一の契機は、一切の霊魂実体説に対するカントの批判および、この実体説からカントが区別した〈自己意識の超越論的統一〉、つまり〈統覚の綜合的統一〉がもっている根本的な意味である。合理主義的心理学に対するこのカントの批判を受けついだのが、[25]パウル・ナートルプの〈批判的方法による心理学〉という理念であった。これは彼がすでに一八八八年に試みたものであり、後にリーヒャルト・ヘーニヒスヴァルトの思考心理学という概念の基礎となったものである。[26]ナートルプは、批判的心理学の対象として意識性の概念を挙げているが、この意識性の概念は、体験がもつ直接性を言い表わしている。彼はさらに、再構成的心理学の研究方法として、普遍的主観化ということを考え出したのであった。後にナートルプは、彼の時代に行なわれていた心理学的研究の概念形成を入念に批判すること

によって、彼の手がかりとなったこの根本的な考えの地固めをし、さらに展開していった。しかし、彼の基本思考はすでに一八八八年の時点で確立していた。つまり原体験の纏まり、すなわち意識の全体性は未分割の統一を現わしており、それは、認識による客観化の方法を通じてのみ、分節化された規定が可能となるというものである。「意識はだが生を意味している。ということは、そこには至る所緊密な相互関係がある。」このことが特に明確になるのは意識と時間との関係においてであり、したがって、「与えられているのは時間内の経過としての意識なのではなく、意識の形式としての時間なのである」[27]。

ナートルプがこうした形で、当時支配的であった心理学に対抗したのと同じ年、つまり一八八八年に、アンリ・ベルクソンの最初の著作『意識に直接的に与えられているものについての試論』が出版されたのであった。ベルクソンのこの本は、当時の精神物理学に対する批判的な攻撃であり、心理学の概念形成がもつ客観化の、特に空間化の傾向に対抗して、ナートルプと同様断固とした形で生の概念を特記したのであった。ベルクソンのこの著作のうちには、〈意識〉とその分割不可能な纏まりとについて、ナートルプと非常に似た発言が見られる。ベルクソンは、このことを言い表わすのに、後に有名になった〈持続〉(durée) という表現をつくり出した。これは、心理的なものの絶対的な持続性を表現したものである。彼はさらに、この絶対的持続性を〈有機化 organisation〉という概念で捉えている。つまりそれを、個々の要素が全体を代表している (représentatif du tout)〈生ける存在 être vivant〉の存在様式の方から定義しているのである。彼は、意識においてはあらゆる要素が内的に浸透し合っているという状態を、メロディーの聴き方になぞらえている。メロディーを聴く場合、ひとつひとつの音は相互に浸透し合ってひとつのメロディーとなっているのである。ベルクソンが客観化を目指す科学に対抗して擁護するのもやはり、生

の概念のもつこの反デカルト的要素なのである。[28]

さて、ここで生といわれているものがなんであり、またそのうちのなにが体験の概念の中に生かされているかということのより厳密な規定を考察するならば、そこでは次のようなことが明らかとなる。つまり、生と体験との関係は、普遍と特殊の関係とは異なる。体験の統一性は志向的内実によって規定されたものであり、この統一性はむしろ全体、つまり生の総体に直接的な形でかかわっているということである。したがってベルクソンは全体の現出（représentation）という言葉を使っており、ナートルプが用いる相互関係という概念も同じく全体と部分との〈有機的〉関係を言い表わすものである。生の概念をこの側面から分析し、〈生の自己超越〉と捉えたのは、まずはゲオルク・ジンメルであった。[29]

一瞬の体験の内に全体が現前しているということは、体験が対象によって規定されているという事実を遙かに越えたことであろう。シュライアーマッハーの言葉を借りれば、体験はすべて「無限な生の一瞬間」である。[30] ゲオルク・ジンメルは、〈体験〉という言葉を一種の流行語にする動きに従ったばかりでなく、それに本質的に加担したひとでもあったが、体験概念の卓越したところをほかならぬ次の点に見ている。つまりそれは、「客体的なものが認識におけるように写像や表象になるばかりでなく、生の過程そのものの契機となる」[31]ということである。ジンメルはある箇所で、どのような体験であれ、冒険（アーベントイアー）の性格をもっていることを指摘している。[32] しかし冒険（アーベントイアー）とはなんであろうか。冒険は決して単なるエピソードではない。エピソードとは次々に起きる出来事であり、そこには内的連関はなく、まさにそれゆえ、なんら持続的な意味をもたない。これに対し冒険は、たしかに慣れ親しんだ日常生活の流れを中断することは同じであるが、それは中断される連関に積極的で重大なかかわりをもっている。要するに冒険とは、生を

その全体において、その広がりと強さにおいて感じとらせてくれるものなのである。ここにこそ冒険の魅力がある。冒険は、日常生活の制約や義務からわれわれを解放してくれる。冒険は不確かなものへの挑戦なのである。

しかし同時に、冒険は冒険に固有の例外的性格を自覚しており、日常生活への回帰を想定している。すなわち日常生活に冒険そのものがもちこまれることはありえない。したがって、試練や試験といったものと同様、冒険は〈乗り切る〉ものであって、それに応えたときには、豊かになり成熟しているのである。すべての体験は実のところ、この冒険の性格を帯びている。体験はいずれも、生の連続性の外にとび出ているが、同時に、自己の生の全体との関連を保っている。どのような体験も、それが体験として生き生きしたものであるのは、自らの生の意識の連関にまだ完全に取りこまれていないからであるというだけではない。なるほど体験は生の意識全体の中で咀嚼されることによって〈止揚〉されるのであるが、この〈止揚〉のあり方はやはり原則として、個人が自分ではわかったつもりでいる体験の〈意味〉を遥かに越えている。まさに体験が生の全体の中にあるがゆえに、体験のうちに全体が現前しているということにもなるのでもある。

〈体験〉の概念的分析の結果、体験一般の構造と、美的なものの存在様式との間には、どのような親縁性が存在するかということが明らかとなる。美的体験は、体験のひとつであるだけではなく、体験の本質を代表している。芸術作品がそれ自体でひとつの独立した世界であるように、美的に体験したことも体験としては、いかなる現実の連関をも脱している。美的体験になるということが、まさに芸術作品の定義であると思われる。つまりそれは、体験者を芸術作品の力によって、一瞬のうちに生の連関の外へひきずり

出すと同時に、彼の生活全体とのかかわりをあらためて作り出すことである。芸術の体験は溢れるばかりの意味に満たされており、それは、特定の内容や対象に付帯する意味であるだけではなく、むしろ生の意味総体を代表するものである。美的体験はつねに、無限の全体についての経験を含んでいる。美的体験は、他の体験と合体して、日常の経験に統合されるようなものではない。それは全体を直接的に現前しており、したがってその意味は無限なのである。

先に述べたように、美的体験が〈体験〉概念の実質内容を範例的に示している以上、芸術の立場を根拠づけるにあたって、体験概念が重要となることは容易に理解しうる。芸術作品は、生の象徴的表現の完成と考えられており、体験はなんであれ、いわばこの完成へと向かっているとされるのである。それゆえ芸術作品そのものが、すぐれて美的体験の対象とされるのである。この結果美学においては、いわゆる体験芸術が本来の芸術と考えられることになってしまったのである。

c　体験芸術の限界・アレゴリーの復権

〈体験芸術 Erlebniskunst〉という概念は特徴的な二義性を含んでいる。体験芸術のもともとの意味は、明らかに、芸術が体験から生まれ、したがって体験の表現であるということであった。さらにこの概念が派生的な意味で用いられる場合には、美的体験をうるために考えられた芸術のことをも指す。この二つの意味は明らかに関連し合っている。ある体験の表現であるということを存在規定としているものは、その意味を捉えようとすれば、体験を通じる以外にはないからである。

〈体験芸術〉が概念として形成されたのは、このような場合はつねにそうであるが、この概念の限界が経験されたことによっている。ある芸術作品が体験の転化であるということや、そうした転化が天才的な霊感によるものであるということがもはや自明ではなくなったとき、つまり、芸術作品は天才的な霊感が夢遊病者的な無意識のうちに揺るぎない確実さでつくりあげるものであり、この意味での芸術作品こそが享受するものにとっての体験になるのだという確信がもはや自明ではなくなったとき、初めて体験芸術という概念の輪郭が意識されてくるのである。われわれから見て、こうした前提が自明のことであったのを特徴としている時代は、ゲーテの世紀といえる。それは、それだけである一時代を画した世紀である。ゲーテの世紀が、われわれから見れば完結したひとつの時期であり、しかもわれわれの視野がこの時期の限界を越えたところにまで至るからこそ、この時代について、その限界を見定め、ひとつの概念として捉えることもできているのである。

だがこの時代は、美術および文学の歴史全体の中ではひとつのエピソードにすぎない。この事実にわれわれは次第に気がついてきたが、さらにエルンスト・ローベルト・クルツィウスが著わした中世の文芸美学に関する壮大な研究により、そのことをイメージとしてよく捉えることもできる。(1) 西洋の芸術は、古代からバロックの時代にかけては、体験性という価値尺度とはまったく別の価値尺度を基準としていたのである。体験芸術の境界内にだけ目を向けることをやめて、体験性以外の価値尺度を採用するならば、一方では西洋芸術の新しい広大な領域が開かれ、同時に他方では、まったく非西洋的な芸術世界に目を向ける自由もえられるのである。

もちろんこうしたものはすべてわれわれの〈体験〉となる可能性をもっている。美に関するこの種の自

己理解を持出すことは、いつでも可能である。しかし忘れてはならないのは、いま述べた形でわれわれの体験になることは確かであっても、芸術作品そのものは体験を中心としたこのような考え方によって受容されるためのものではなかったということである。したがって天才や体験性というわれわれの価値概念は、ここで用いられるのに適当なものではない。まったく別の価値尺度が存在したことを思い合わせれば、芸術作品を芸術作品たらしめるのは、純粋な体験や濃密な表現といったものではなく、すでに定まった形式と語り口とを巧みに操ることであるということもできるのである。尺度間のこうした対立は、芸術のどの分野をとってみてもいえることであるが、とりわけ言語芸術においてはっきりしている。[2] じつに一八世紀にあってもなお、ポエジー（詩文）とレトリック（修辞学）とは――現代的な感覚からすれば驚くべきことであるが――互いに隣合わせのものであった。カントは両者のうちに「構想力の自由な戯れと悟性の営み」[3]を見ていた。カントにおいては、ポエジーと修辞学はともに美をこととする技芸であり、この両者においては、感性と悟性という認識の二つの能力の調和が期せずしてえられるがゆえに、それらは〈自由な〉技芸と考えられている。体験性および天才的な霊感という尺度が妥当するためには、この伝統に対抗してまったく別の、つまり一時的なものが一切排除されたポエジーのみがあてはまるような〈自由な〉技芸の概念が導入されなければならなかったのであり、それゆえ修辞学はそこから抜け落ちてしまったのである。

それゆえ一九世紀における修辞学の価値低下は、芸術作品が天才による無意識の産物であるという考え方を適用したことの必然的な結果なのである。このことを、象徴（シンボル）とアレゴリー（寓意）という二つの概念の歴史を例にとって跡づけてみよう。両者の間には内的な関係が存在していたが、それは近代に入ってゆく

につれて次第にずれをみせてくるのである。

アレゴリーと象徴との間に見られる技巧上の対立関係は、われわれには自明のことと思われるのであるが、じつは、過去二世紀の哲学的展開の結果である。それは、こうした展開の始まったころには、およそ予期することもできなかったことであり、むしろ現在から見ればどうしてそのような区別、対立化の必要が生ずるか、と問う方が妥当なくらいである。語史に関心のある研究者たちですら、この事実に十分注目しているとは言えない。しかし、この時代の美学と歴史哲学とに決定的な影響をおよぼしたヴィンケルマンが、二つの概念を類語として用いていることは明白であるし、一八世紀の美学関係の文献全体についても同じことが言えるのである。実際この二つの言葉が意味することは、それらの語の成立からして共通したものをもっている。すなわち、象徴においてもアレゴリーにおいてもそこで表現されているものの意味は、いずれもその表現の現象面、つまり外形や字面にあるのではなく、それらを越えたところにあるのである。このようにあるものが別のあるものを表わしているということが両者の共通性である。非感覚的なものを感覚的なものとするこのような意味関係は、ポエジーや造形芸術の領域に限らず、宗教的秘蹟的なものにも見られる関係である。

象徴とアレゴリーとの対立関係は、われわれにはなじみ深いものであるとはいえ、のちに生じてきたものである。それが古典古代におけるこの二つの言葉の使われ方によってどの程度準備されたものであるかという問題の解明は、より厳密な研究を待たねばならないであろう。ここで行ないうるのは、その基本線のいくつかを確認することだけである。言うまでもなく、この二つの概念には当初はなんの関係もなかった。元来アレゴリーは弁論、つまりロゴスの領域のものであり、修辞学上ないし解釈学上の文彩（フィギュール）である。

アレゴリー表現では、本来言い表わしたいものがそれとは別の、もっとわかりやすいものによって代弁されているのだが、かえってそれによって本来言い表わしたいものが理解できるのである。[4] それに対して、象徴はロゴスの領域に限られるものではない。というのは、象徴はそれが指示しているものを通して他の重要なものと関係するのではないからである。象徴自身の感覚的な存在が〈意味〉をもつのである。象徴は、〈友情の割符 tessera hospitalis〉*その他のものを見ればわかるように、それを提示することによってそれとは別のものが見てとれるのである。〈象徴〉は、明らかに、内容だけでなく、それが提示できるということによってこそ妥当するもの、したがってある共同体の構成員が自らの所属を確認するための証(ドキュメント)となるもののことである。[5] 宗教上の象徴であれ、あるいはバッジ、証明書、合い言葉といった世俗的な意味で用いられた象徴であれ、いずれも象徴のもともとの意味は、それが現前化されうることに基づいているのである。つまり象徴は、いま見せたり、口に出して言ったりできることによって代表機能を獲得するのである。

アレゴリーと象徴という二つの概念は、その所属する領域は異なっているとはいえ互いに近いものである。こうした親縁性が見られるのは、もちろん両者がともに、あるものを別のあるもので代表する構造をもっていることによるが、それだけでなく両者ともに宗教的領域で好んで用いられたことにもよっている。アレゴリーの成立は、神学的欲求、つまり、ホメロスを端緒とする宗教的伝承にあって、そのままの形ではうけ入れ難いものを排除し、その裏にある有効な真理を認めようとする欲求を前提としている。アレゴリーで用いられる修辞学の領域もこれに相当する機能をえてきた。しかもそれは必ず言い換えや間接的発言の方が作法に適っていると思われる場合に見られる。ところで象徴概念も、修辞学や解釈学でのこのようなアレゴリー概念に近づいてきた（こうした象徴概念はクリュシッポスにおいてアレゴリーの意味で初

めて使われているようである[6]。それは特に新プラトン主義のキリスト教による変容を通じてであった。偽ディオニシウスは、彼の主著の冒頭で、象徴を用いなければならない理由として、神の超感覚的な存在が感覚的なものに慣れ親しんだわれわれの精神にはそぐわないということを挙げている。こう考えられることで象徴は〈上位のものへと導く（アナゴーギッシュ）〉機能をうる[7]。つまり、象徴は神的なものについての認識へと導いてくれるのであり、それはちょうど、アレゴリーを用いた話し方が〈より高位の〉意味へ導いてくれるのとまったく同じである。解釈において、アレゴリーを用い、認識において象徴を用いることが必要な理由は同じことである。つまり、神的なものは感覚的なものを出発点とするほかは認識されえないということなのである。

しかし、象徴の概念のうちには、アレゴリーを修辞的に使用する際にはもはやまったく問題にならない形而上学的背景がまだその余韻を残している。ここではまだ感覚的なものから神的なものへと高めてゆくことが可能である。というのは、感覚的なものは単なる空疎ないし闇の部分というわけではなく、それは真なるものの流出であり、残光だからである。近代の象徴概念は、こういったグノーシス的機能およびその形而上学的背景を抜きにしてはまったく理解できないものなのである。もともと証拠、目印、身分証明という意味で使われていた〈象徴〉という言葉が、後に哲学的概念として一種の神秘的な記号にまで高められ、その謎を解くことが内情に通じたものにしかできない象形文字（ヒエログリフ）に近いものとなったのは、象徴が勝手に記号と見なしたり、作ったりできるものではなく、それが可視的なものと不可視的なものとのある種の形而上学的連関を前提としているからなのである。可視的な直観と不可視的な意味との不即不離の関係、二つの領域のこの〈符合〉こそは、宗教的祭祀のあらゆる形式の基底をなすものであり、それは当然同じ

ように美的なものにも妥当する。象徴的なものは、ゾルガーによれば「そこでなんらかの仕方でイデアが認識される存在」である。(8) つまり、芸術作品に特有の、あの理想と現象の内的統一を表わしているのである。これに対して寓意的なものは、なにか別のものを示唆することによってのみ意味のあるものとなりうるのである。

とはいえアレゴリーの概念はそれ独自に特徴ある拡張を見たのである。それは、アレゴリーが単に文彩および寓意(sensus allegoricus)だけでなく、美術においてもそれに対応する形で、抽象概念を形象的に描き出すことをいうようになってきたからであった。ここでもまた明らかに、修辞学と詩学の概念が、造形芸術に関する美学上の概念を形成するためのモデルの役目を果たしている。(9) アレゴリーという概念が修辞学上の考えであることが、意味のこうした展開に与っているのである。というのは、アレゴリーは本来、象徴が要求するような形而上学的な原初的親縁性を想定するものではなく、むしろ慣習と教義の固定によってつくりあげられた秩序を想定するものであり、したがって、形象をもたないものを表わすのに形象的な描写を用いることを認めるからである。

一八世紀の終わりごろ、象徴とアレゴリーとの対置を招いた言葉の意味の上での傾向は大体以上のようにまとめてよいであろう。こうして象徴および象徴的なものは、内的つまり本質的に、意味の付帯したものとされ、外的つまり人為的に、意味が付帯されたもの、すなわちアレゴリーと対置されるようになる。象徴とは感覚的なものと非感覚的なものとの符合であるが、これに対し、アレゴリーとは感覚的なものが非感覚的なものに対してもつ意味関係なのである。

意味の上で行なわれたこの区別は、ところで、天才概念と「表現」の主観化の影響をうけて、価値的な

対立にまでなってしまうのである。象徴は尽くし難く、特定の意味に規定されない解釈が可能なものとされ、アレゴリーという、比較的厳密な意味関係のうちにあり、したがってそこで尽きてしまうものに対立したものとなる。しかもこの対立は、ちょうど芸術と非芸術との間の対立のように、相互排除的である。ほかならぬこの意味の無規定性こそが、啓蒙主義時代の合理主義的美学が批判哲学と天才美学とにとって替わられたときに、〈象徴的なもの〉という言葉および概念の上昇を成功させたものである。この経緯は詳細にわたって掘り起こしてみる価値がある。

決定的となったのは、カントが『判断力批判』の第五九節において象徴概念についての論理的分析を行ない、まさにこの点を明々白々にしたことであった。カントによって、象徴的描出と図式的描出とは区別される。象徴的描出は描出ではある（そしていわゆる論理的〈シンボリズム〉*のような単なる印づけではない）。ただ象徴的描出はある概念を直接的に描き出すのではなく（直接的というのは、カントの哲学では超越論的図式が行なっているものだが）、間接的に描き出すのである。つまりそこでは「表現は概念にとっての本来の図式ではなく、単に反省にとっての象徴を含むにすぎない」。象徴的描出というこの概念は、カントの思考がもっとも輝しく結実したもののひとつである。カントはこの概念で、スコラ哲学的に捉えられればアナロギア・エンティス（存在の類比）という考えのうちに顕わとなっていた神学的真理を的確に捉えているのであり、そのことで人間がつくる概念と神とのあいだに一線を画している。カントはさらに、言語の象徴的な働き方（言語が行なう絶え間のない隠喩法）をも発見しており、このことに関しては、言語のこの「営み」は「より深い探究の価値がある」ものだという指摘をしている。そして最後に、従属でも同等でもありえない美と道徳善との関係を記述するのに、特殊な形でアナロジーの概念を用いた

のである。つまり、「美は道徳善の象徴である」とされる。カントはこの用心深いと同時に要をえた表現で、美的判断力が掲げる反省の完全な自由への要求と、その人道的意味とを結び合わせたのである。これは、歴史上きわめて大きな影響を与えた考えである。シラーは、この点でカントの後継者であった。[10]彼は、カントによって定式化された美と道徳性とのアナロジーという考えに基づくことで、人類の美的教育という理念を考え出したのであり、それはまたカントの次のような指摘に従ってであった。「趣味は、いわば感官の刺激から習慣的道徳的関心への移行といったものを、暴力的な飛躍なしに可能とする。[11]」

そこで、問題は、このように理解された象徴の概念が、どのようにして、今日普通に考えられるように、アレゴリーの反対概念になったのかということである。これについては、シラーにはさしあたりなにも見出されない。とはいえ、クロプシュトック、レッシング、青年期のゲーテ、カール－フィリップ・モーリッツなどがヴィンケルマンに反対して、冷ややかで作為的なアレゴリーを批判した当時、シラーはこの批判を共有していたのである。[12]シラーとゲーテの往復書簡において初めて、象徴概念の新たな意味づけの端緒が見られる。有名な一七九七年八月一七日付の手紙でゲーテは、フランクフルトの印象によって彼が引き込まれた感傷的な気分を描いている。彼はそのような印象を引き起こした対象について、「それらはもともと象徴的なものです。すなわち、言うまでもないことですが、それらはさまざまな特徴をもちながら、多くの別のものの代表者として存在し、ある種の総体を内包しているという卓越した事例なのです」と述べている。彼がこの経験に重きをおいたのは、それが「経験という何百万もの頭をもつヒドラ（怪蛇）」から逃れるのを助けてくれると考えたからであった。シラーはこの点でゲーテを支持し、この感傷的な感じ方は「われわれがそれについて一緒に決定したこと」と完全に一致すると言っている。しかし、ゲーテの

場合、それは明らかに美的経験というよりもむしろ現実経験であり、それを表現するために古いプロテスタントの用語から象徴的という概念をとりだしたと考えられる。

シラーは現実の象徴性についてのそのような見解に、観念論的立場から異議を唱え、それによって象徴の意味を美的なものを指すように向け変えた。ゲーテの美術仲間であるマイヤーも、象徴概念をこのように美的に用いることに同調して、真の芸術作品をアレゴリーと区別した。しかしゲーテ自身にとって、象徴とアレゴリーの芸術理論上の対立は、彼があらゆる現象には意味するものとなる普遍的な傾向があることを探っていた、その普遍的な傾向のひとつの特殊現象にすぎなかった。そこで彼は、例えば色彩についても象徴概念を適用しているが、それはそこでも「真の関係が同時に意味を表明する」からであった。その際彼が寓意的意味(allegorice)、象徴的意味(symbolice)、神秘的意味(mystice)という伝統的解釈学の図式に依拠していたことは、はっきりと見てとれるが[13]、最後には、いかにも彼らしい、次のような言葉を記すに至る。「すべて生起することは象徴であって、象徴は、完全に自己自身を表現することによって、その他のことを意味するのです[14]。」

哲学的美学において、象徴のこのような用法は、とりわけギリシア的な「芸術宗教」を経由して定着したもののようである。シェリングが神話から芸術哲学を展開したことは、それをはっきりと示している。その際シェリングが依拠しているカール-フィリップ・モーリッツは、『神話学 Götterlehre』においてすでに神話文学を「単なるアレゴリーに解消」することを斥けてはいたが、この「想像の言語」に対してまだ象徴という表現は用いていなかった。それに対してシェリングは、「神話全般についていえることではあるが、とりわけひとつひとつの神話文学は、図式的でもアレゴリー的でもなく、象徴的に把握されな

ければならない。というのも、絶対的な芸術表現が要求するのは、まったく融通無碍な表現、すなわち、普遍的なものがそのまま特殊なものであり、特殊なものが同時に普遍的なものの全体であって、それを意味するのではないということだからである」と書いている。[15] シェリングがこのように（ゴトフリート・ハイネのホメロス観を批判して）神話とアレゴリーとの真の関係を打ち立てたとき、彼は同時に象徴概念のために芸術哲学の内部における中心的な位置を用意したのである。同様にゾルガーにおいても、すべての芸術は象徴的であるという命題が見られる。[16] ゾルガーがこの命題で言おうとしたのは、芸術作品は〈理念〉そのものの現存だということであって、「本来の芸術作品とは別に探り出された理念」がその作品の意味であるというようなことではなかった。というよりはむしろ、天才の創造である芸術作品の特徴は、まさに、作品の意味がその現象自体のなかにあり、そこに恣意的に持込まれるのではないということである。シェリングは、Sinnbild という象徴（シンボル）のドイツ語訳を引合いに出して、それは「像(Bild)のように具体的で自己自身とのみ同一でありながら、概念のように普遍的で意味深い（sinnvoll）」と述べている。[17] 事実、象徴概念が特別視される過程にあっては、すでにゲーテに見られるように、象徴のうちに現存するのは理念そのものであるという点に、決定的なアクセントがおかれている。象徴概念のなかには象徴と象徴されるものとの内的統一が含意されているからこそ、この概念は普遍的な美学の基本概念へと高めることができたのである。象徴は、感覚的な現象と超感覚的な意味との合一であり、この合一は、ギリシア語の象徴（シンボロン）の本来の意味や、この語がその後キリスト教の諸宗派で術語として用い続けられたことからもわかるように、なにかの記号（しるし）とは違って、後から付け加えられるものではなく、初めからそこに含まれているものの統合である。すなわち、すべての象徴表現は、「神官がより高次の知を映し出す」手立てであって、むし

ろ神々と人間との間にあった〈原初の結合〉に起源をもつ。このようにフリードリヒ・クロイツァーは述べているが[18]、彼の『象徴論』は、太古の謎に満ちた象徴表現をして語らしめるという課題を立て、多くの反論を呼んだのであった。

象徴概念を美学上の普遍原理へと拡張するにあたって、もちろん抵抗がなかったわけではない。なぜなら、像と意味との緊密な一致という象徴の性質は、決して無条件の統一ではないからである。象徴は理念の世界と感覚の世界との間の緊張を簡単に解消してしまうものではない。それはまさに形式と本質、表現と内容との不均衡を考えさせもする。とりわけ象徴の宗教的機能は、この緊張によって生命をえている。この緊張を基盤として、宗教的祭祀においては現象と無限なものとの瞬間的でしかも全面的な合一が可能になるということは、象徴を意味で満たすのが、有限なるものと無限なるものとの内的共属性であることを前提としている。それゆえ、象徴の宗教的形態は、一つのものを分割し、二分されたものを合わせて再び一つのものにするという象徴(シンボロン)の本来の規定と正確に対応するのである。

象徴がその意味作用によって感覚で捉えられる以上のことを指し示す限り、形式と本質の不適合は象徴にとって重要なものである。この不適合があるために、象徴に固有な、形式と本質との間でのあの浮動性、不確定性が生じてくる。この不適合は明らかに、象徴が不明瞭で多義的になるにつれて強まるが、意味が形式に浸透すればするほどわずかになる。これがクロイツァーの追求した理念であった[19]。ヘーゲルは象徴的という言葉をオリエントの象徴的芸術に限定して使ったが、それは、まさしく像と意味の間にあるこのような不均衡を考えたためである。ヘーゲルによれば、意図された意味の過剰を特徴とする特殊な芸術形式が[20]、古典的な芸術と異なる点は、古典的な芸術がそのような不均衡を超越していることにあるという。

しかし、これは明らかに早くも象徴概念を意識的に固定し、作為的に狭めるものである。というのも、先に見たように、この概念は、像と意味との不適合というよりは、むしろ合一を表現しようとしているからである。また、ヘーゲルによる象徴的という概念の限定が（多くの追随者を生みだしたにもかかわらず）、近代美学の傾向に逆行するものであったことも認めなければならない。その傾向とはシェリング以降、まさに現象と意味の一致をこの概念において考え、そうすることによってまた、この概念が求めるところとは反対に美の自律性を正当化しようとする傾向のことである。[21]

そこで今度は、このような展開に対応するアレゴリーの価値低下のプロセスを追うことにしよう。そこには初めから、レッシングやヘルダー以来のドイツ美学によるフランス古典主義の忌避が一役買っていたもののようである。[22] とはいえゾルガーは、アレゴリー的という表現をまだ非常に高尚な意味で捉え、キリスト教芸術全体に用いるために残しておいたし、フリードリヒ・シュレーゲルはさらに前進して、すべての美はアレゴリーであると述べている（「詩についての会話」）。ヘーゲルの象徴的という概念の用い方も（クロイツァーの用い方と同じく）このアレゴリー的という概念にまだまったく近い。だが、哲学者たちがこのような言葉の用い方をした根底には、言表しえないことと言葉との関係についてのロマン派の考えと、〈東洋〉のアレゴリー的な詩の発見があった。しかし、この用法はもはや一九世紀の教養人文主義が維持するところとはならなかった。そこで基準にされたのはワイマル古典主義であったが、事実、アレゴリーの価値軽視は、ドイツ古典派に支配的な関心であった。それは、合理主義の束縛から芸術を解放し、また天才概念を賞揚するところからきわめて必然的に生じた考えであった。アレゴリーは、たしかに天才だけのものとは言えない。アレゴリーは確固たる伝統に基づき、つねに特定の、挙示しうる意味をもっている。

この意味は、概念による知的な理解にまったく逆らわぬばかりか、その反対で、アレゴリーの概念および実体は教義学とかたく結びついていた。すなわち、アレゴリーは神話的なものの合理化（古代ギリシアの啓蒙時代において）や、統一性をもったひとつの教説を目指して行なわれたキリスト教の聖書解釈（教父神学において）と結びつき、ついにはキリスト教的伝統と古代的教養との宥和と結びついたが、これは近代西欧諸国の芸術や文学の基盤となり、その最後の世界様式がバロックであった。こうした伝統の断絶とともに、アレゴリーも失われてしまった。というのは、芸術の本質があらゆる教義による拘束から解き放たれて、天才の無意識的な創造ということで定義することができるようになった瞬間に、アレゴリーは美学的に疑わしいものにならざるをえなかったからである。

このように見てくると、ゲーテが力を注いだ芸術理論は、象徴的なものを肯定的な概念として、アレゴリー的なものを否定的な芸術概念として刻印するに至るほど、強い影響を及ぼしたことがわかる。特に彼自身の文学は、生の告解、つまり体験の詩的形象化と見なされたので、彼自身が立てた体験性という尺度が、一九世紀には主導的な価値概念となったのであった。ゲーテの作品のなかにこの尺度に適合しないものがあると――ゲーテの晩年の詩作がそうだが――、それは一九世紀の現実主義的精神に従って、アレゴリー〈過剰〉としてないがしろにされたのである。

このことはついにはまた哲学的美学の展開においても影響を及ぼした。この美学はたしかにゲーテの言う普遍的な意味での象徴概念を受容したが、まったく現実と芸術の対立という観点から、すなわち、〈芸術の立場〉と一九世紀の美的教養信仰という宗教的態度に基づいて象徴概念を考察した。このことに関して特徴的なのは、晩年のＦ・Ｔｈ・フィッシャーである。彼はヘーゲルから脱却するにつれて、ますますヘー

ゲルの象徴概念を拡張し、象徴を主観性の基本能力のひとつと見た。フィッシャーによれば、〈心情の不明瞭な象徴表現〉は、それ自体としては魂をもたないもの（自然、あるいは感覚で捉えられる現象）に魂と意味を与える。美的意識は、神話的‐宗教的意識と反対に、自己の自由を意識しているので、それがあらゆるものに与える象徴表現もまた〈自由〉である。多義的な不確定性が象徴にふさわしいものであるとしても、象徴はもはや、概念に対する否定的な関係によって特徴づけることはできない。むしろ象徴は人間精神の所産として固有の積極性をもっているという。ここで象徴概念のもとに考えられているのは、シェリングと同様に、現象と理念との完全な一致であり、それに対して、アレゴリーないし神話的意識には、不一致が帰せしめられるというのである。[23] カッシーラーにおいてもなお、同じような意味で、神話的象徴表現に対する美的象徴表現の優位が見られる。その理由は、美的象徴においては、像と意味との緊張が均衡に達して調和しているからであるという。これは〈芸術宗教〉の擬古典主義的な概念の最後の余韻である。[24]

象徴とアレゴリーという言葉の歴史に関するこの展望からことがらに即した結論を引き出すことができる。〈有機的〉に成長した象徴と冷ややかで理知的なアレゴリーという概念の対立は、確固として現存しているかに見えたが、そうしたことは、天才美学や体験美学と結びついていたことが認識されると、なんの拘束力ももたないことがわかる。すでにバロック芸術の再発見（これは古美術市場で確実に読みとれる動きだが）によって、いやとりわけここ数十年におけるバロック文学の再発見と芸術に関する最近の学問的研究によって、アレゴリーの名誉はいささか回復されたが、いまやこのプロセスの理論的な根拠も挙げることができるようになった。一九世紀の美学の基盤は、心情の象徴化作用の自由であった。しかしこれはしっかりとした基盤であろうか。この象徴化作用は、本当は今日でもなお、神話的‐アレゴリー的伝統

の存続によって限界づけられているのではないだろうか。しかし、このことを認めるならば、象徴とアレゴリーの対立は、再び相対化されざるをえない。こうした対立は体験美学の先入見のもとでは絶対的なものであるかのように見えたのである。そうなれば、美的意識と神話的意識との区別が絶対的なものとして妥当性をもつこともほとんど不可能になるであろう。

そのような問題の出現が、美学の基本概念の根本的な改訂を含意していることは意識されなければならない。というのは、ここで問題になっているのは、明らかに、趣味と美的価値評価がもう一度変わるということ以上のことだからである。むしろ、美的意識の概念そのものが疑わしくなり、またそれによって、この概念が帰属する芸術の立場が疑わしいものになるのである。そもそも美的態度なるものは、芸術作品に対してふさわしい態度なのだろうか。あるいは、われわれが〈美的意識〉と呼ぶものは、ひとつの抽象なのではなかろうか。すでに述べたようなアレゴリーの新たな評価は、本当は美的意識においても、あるドグマ的な要因がこの意識の妥当性を主張しているということを示している。そして、神話的意識と美的意識との区別が絶対的なものではないというならば、すでに論じたように、美的意識の所産である芸術の概念そのものが疑わしいものにならないだろうか。いずれにせよ疑いえないのは、芸術史上の偉大な時代は、およそ美的意識といったものはもたず、またわれわれの言う〈芸術〉概念ももつことなく作品に囲まれていたことであり、これらの作品が生活のなかでもっていた宗教的または世俗的な機能はすべてのひとにとって理解できるものであって、美的にしか享受しないという対象ではまったくなかったということである。これらの作品に対して、その真の存在を矮小化することなしに、そもそも美的体験という概念など適用しうるものであろうか。

第3節　芸術の真理に対する問いの再獲得

a　美的教養への疑念

標記の問いの射程を正しく測ることができるように、まず歴史的な考察を行なって、〈美的意識〉の概念がもっている特殊な歴史的に規定された意味を確定することにしよう。今日〈美的〉という言葉で考えられていることは、カントが空間と時間に関して〈超越論的感性論 transzendentale Ästhetik〉を論じ、自然と美術における美と崇高に関する理論を「美的判断力批判」であると理解したときに、なおこの〈美的〉〔＝感性的〕という言葉で想念していたこととは、明らかに完全には一致しなくなっている。意味が変化したその転回点はシラーにあったと思われる。彼は趣味に関する超越論的な思考を道徳的要請に転換し、「汝、美的にふるまうべし」という命法として定式化している。[1] カントが徹底的な主観化によって趣味判断とその普遍妥当性への要請を超越論的に正当化したのに対し、シラーは美学に関する著作において、この徹底的な主観化を方法論的前提から内容的前提へと変化させたのである。

その際、すでにカントが感覚的享受から道徳的感情への移行という意味を趣味に含めていたという点では、[2] たしかにシラーはカント自身を拠り所にすることができた。しかし、芸術とは自由の習得であると宣言するシラーは、カントよりはむしろフィヒテに依拠していたのである。カントは認識能力の自由な戯れによって趣味と天才のアプリオリを基礎づけたが、シラーはこの認識能力の自由な戯れを、フィヒテの意

欲説（Trieblehre）に基づいて人間学的に理解した。形式意欲と素材意欲との調和は遊戯衝動によってもたらされるのであり、この衝動の陶冶こそ美的教育の目的であるというのである。

この考えは長い間影響を及ぼすことになった。というのは、いまや芸術は美的仮象の芸術として、日常的現実に対置され、この対立に基づいて理解されるものとなったからである。古くから芸術と自然との関係は相互補完的と肯定的に規定されてきたが、それに代わっていまや仮象と現実という対立が登場する。伝統的な考え方によれば〈技芸〉は、自然から与えられ人間の自由に委ねられた空間の内部において、自然を補完し、充足する役割を果たすことと規定されており、それは人間による利用を目的として自然を意識的に作り変える活動のすべてを包括していた。[3] こうした地平のなかで見れば、〈芸術〉もまた現実を完成する活動のひとつであり、現実を仮象で覆い隠したり、ヴェールをかけたり、あるいは光彩を与えたりするものではない。しかしながら、現実と仮象の対立が芸術の概念を規定するようになると、自然という包括的な枠組みそのものが破壊されてしまう。芸術は独自の立場となり、それに基づいて自律的な支配権を要求するに至る。

芸術が支配するところでは美の法則が妥当し、現実の限界を遥かに越えてしまうのである。それはあらゆる限定に対して擁護されるべき〈理想の王国〉であり、国家や社会による道徳主義的な監督によっても拘束されない。だが『美的教育に関する書簡』が書き進められるうちに、当初は壮大であったシラーの企図も変化していった事実は、彼の美学の存在論的基盤そのものがカントからずれていたことと関係があるであろう。周知のように、芸術による教育は芸術への教育となり、芸術によって用意されるべき真の道徳的で政治的な自由に代わって、〈美的国家〉の形成、芸術に関心を抱く教養社会の形成という考えが現わ

れたのである。(4) しかしそれによって、なるほど感覚の世界と道徳の世界というカントの二元論は、美的遊びの自由と芸術作品の調和という考えに見られるような形で克服されはしたが、克服されたこの二元論は、それとともに新たな対立関係の枠にはめ込まれることになった。つまり、理想と生とを芸術によって融和するといっても部分的な融和にすぎず、美と芸術は現実に対して単に美化するだけの束の間のほのかな光を与えるものでしかなくなったのである。そして、美と芸術はわれわれを心情の自由へと高めてくれるのであるが、その自由とは、美的国家においてのみ可能な自由でしかなく、現実における自由ではないのである。こうして、存在（ザイン）と当為（ゾレン）のカント的対立を美的に融和する試みがなされたものの、その融和の基盤に、さらに根深い解決しえない二元的亀裂が生じてしまった。疎外された現実の散文（プローザ）に対抗するためにこそ、美的融和を目指す詩（ポエジー）は、独自の自己意識を求めなければならなくなるのである。

シラーがポエジーと対置した現実の概念は、たしかにもはやカントの現実概念とは異なっていた。というのは、すでに述べたように、カントはつねに自然美を議論の出発点にすえていたからである。しかし、カントも独断論的な形而上学を批判するために、認識概念を〈純粋自然科学〉の可能性に局限し、それによって唯名論的な現実概念に議論の余地なき妥当性を与えている。このことを考えれば、一九世紀の美学が美とはなにかという存在論的な問いに関して困惑せざるをえなかったのは、結局カント自身に原因があることがわかる。というのも、唯名論的先入見の支配のもとでは、美的存在は不十分かつ誤解をはらんだ形でしか捉えることができないからである。

美的存在の適切な理解を妨げるさまざまな概念からわれわれが解放されたのは、基本的には、一九世紀の心理学や認識論を批判した現象学のおかげである。現象学による批判が示したのは、美的なものの存在

の仕方を現実経験をもとにして考えて、それを現実経験のひとつの変様として捉えようとする試みはすべて誤りに陥るということである。[5] 模倣、仮象、非現実化、幻想、魔法、夢といった概念はすべてひとつの本来的な存在を前提にしており、美的存在はこの存在とは区別すべきものとされる。ところが、現象学的還元によってえられる美的経験が教えてくれることは、美的経験は決してそのような本来的な存在との関連に基づいて考えることはせず、むしろ経験しているもののなかに本来的な真理を見ているということである。また、これと相応して、美的経験は、その本質に従えば、もっと本来的な現実経験によって幻想から目覚まされるなどということはありえないことも現象学の教えるところである。これに対して、上に挙げた現実経験のさまざまな変様には、すべて必然的に幻想からの覚醒の経験に遭遇するという特徴がある。つまり、仮象は暴露されるのであり、非現実化されたものは、じつは現実だったことが明らかになる。魔法はその魔力を失い、幻想は見抜かれ、そして夢からは醒めてしまう。美的なものがこのような意味での仮象であったとしたら、それは、こわい夢と同様に、そこに現われているものが現実かどうか疑われない限りでしか有効な支配力をもちえず、覚醒とともにその真実性も失われてしまうであろう。

美的なものの存在論的規定が美的仮象の概念へと押しやられた理論的根拠は、つまり、自然科学の認識モデルが支配的になったために、この新しい方法論以外のあらゆる認識の可能性への信頼が失われてしまったことにある。

ここで想起されるのは、本書の冒頭で引用したあのヘルムホルツの有名な発言が、自然科学に対して精神科学を際立たせる特別な契機を、〈芸術的〉という形容詞によるほかは適切に特徴づけることができなかったことである。この理論的関係に対応するものを積極的に表現すれば、それは美的意識と名づけるこ

とができる。この意識はシラーが初めて基礎づけた〈芸術の立場〉とともに与えられたものである。というのは、〈美しき仮象〉の芸術が現実に対置されるように、美的意識は現実からの疎外ということを含んでいるからである――それは〈疎外された精神〉の一形態であり、ヘーゲルにとって教養とはまさにこのような〈疎外された精神〉として認識されていたのである。つまり、美的にふるまう能力は教養へと形成された意識（das gebildete Bewußtsein）の一契機なのである。[6] なぜなら、美的意識には、教養へと形成された意識の特質をなす次のような特徴が見出されるからである。すなわち、普遍性へと自己を高めること、直接的かつ無思慮に承認したり拒絶したりする個別的な立場から距離をとること、自分自身の期待や好みにそわないことにも妥当性を認めることがそれである。

われわれは先に、趣味概念の意味をこのような関連において考察した。とはいえ、ある社会を特徴づけ、結び目となっている趣味があるとすれば、そうした趣味の理想の統一性には、美的教養のあり方とは異なった特徴がある。つまり、趣味はまだ内容を尺度としていた。ある社会において妥当しているものがあり、その社会の中で支配的な趣味があるとすれば、そうしたことがその社会の生活の共通性を形作っているのである。そのような社会においては、なにがこの社会にふさわしく、なにがふさわしくないかが選別され、知られている。芸術に対する関心の内容は、そのような社会にとってはなんら任意でも、理念からして普遍的でもありえない。そうした社会では生活様式と趣味の理想が一体となっているがゆえに、芸術家が創造するものと社会が評価するものは一致するのである。

それに対して、われわれがシラーにその淵源を見出した美的教養の理念は、もはやなんの内容的尺度も認めず、芸術作品とその作品が属している世界との一体性を解消するところにその特質がある。このこと

は、美的教養へと形成された意識が普遍的な拡がりを要求するところに現われている。この意識によって〈質〉が高いと認められたものすべてが、この意識の所有に帰するのである。その中では決して選別は行なわれない。というのは、この意識自体、選別の尺度となりうるようなものではないし、またそうであろうともしないからである。それは、基準となる趣味や規定された趣味すべてから反省によって抜け出したものとしての美的意識なのである。つまり自らの規定度はちょうど零度を指し示しているのである。この意識にとっては、芸術作品がそれをとりまく世界に帰属していることなどはもはや問題とはならない。逆にこの美的意識が体験の中心となり、まさにその中心点からなにが芸術として妥当するか測られるのである。

こうしてわれわれが芸術作品と呼び、美的に体験するものは、抽象作用の成果に基づいている。ある作品が根ざしている本来の生の連関がどのようなものであろうと、それをすべて度外視することによって、また、宗教的あるいは世俗的機能という、もともと作品の存立の場であり、そこで作品が意味をもっていたことがらすべてを度外視することによって、作品は〈純粋な芸術作品〉として見えるようになる。美的意識による抽象化はその点ではこの意識自身にとって積極的な作用を及ぼす。抽象化によって純粋な芸術作品とはなんであるかが目に見えるようになり、作品は作品そのものとしての存在が可能になる。私はこうした美的意識の働きを〈美的判別 ästhetische Unterscheidung〉と名づけてみたい。

それによって特徴づけられるのは、十分に内容を定められ規定された趣味が、選別と拒絶を通して行なう弁別とは違って、美的な質そのものに基づいてのみ選別を行なうような抽象化である。この抽象化は〈美的体験〉という自己意識において遂行される。美的体験が指向する対象は、本来的な意味での作品で

なければならないのであり、この体験が度外視するものは、作品に付随し、美に対して外的な契機、すなわち、目的、機能、内容的意味といったものである。たしかにこれらの契機も、作品をそれをとりまく世界に組み入れ、それによって初めて作品にもともと具わっていたあらゆる意味内容を決定してくれる以上、十分に重要なものではあろう。しかし、作品の芸術的な本質はこれらすべてから区別されねばならない。このように美的に意図されたものから、美に対して外的なものをすべて区別することこそ、まさに美的意識を決定するものなのである。この意識は作品がわれわれにどのような条件の下で現われるかはまったく考慮しない。したがってこのような区別自体ひとつの美特有の判別である。それはある作品の美的な質と、われわれを内容的、道徳的あるいは宗教的な態度表明へと促すあらゆる内容的な契機とを区別し、美的存在としての作品そのものだけを志向する。それはまた再生芸術についてもオリジナル（文学や作曲）とその上演を区別する。しかも、オリジナルは再生に対して区別され、また、再生は再生で、それ自体においてオリジナルや他の可能な解釈と違ったものとして区別されることになり、そのそれぞれが美的に意図されたものとして存在しうるようになる。美的意識は、あらゆるところでそのような区別を行ない、すべてを〈美的〉に見ることができるのであり、まさにこれこそ美的意識の独立的主権をなすものである。

それゆえ美的意識は、芸術価値をもつものがすべて自己の内部に集合することを要求するので、同時性（Simultaneität）という性格をもつ、まさにそれゆえに、この意識が美的意識として活動する反省の形式は現在形だけをとるわけではない。というのは、美的意識は自らが芸術として認めるものをすべて自己の内部において同時性へと高め、それによってまた自己を歴史的意識として規定するからである。(7) それも単に美的意識が歴史的知識を包含し、それを標識として用いるということばかりではない。内容的に規定され

たあらゆる趣味の解消はこの美的意識としての意識に固有なものであるが、その点は芸術家の創作における歴史志向にもはっきりと現われているのである。自己の時代の表現上の必要から出たものではなく、歴史的回顧に基づく再現を目指した歴史画をとっても、また歴史小説を考えても、いや、とりわけ絶えず様式の回想に耽る一九世紀の建築がとる形式の歴史化を見ても、それらが示すのは、教養の意識における美的契機と歴史的契機との内的共属性である。

こう述べるともちろん、反論がなされて、こうした同時性は美的判別によって初めて成立したのではなく、古くから歴史的な生における統合の所産であったという意見が出て来るかもしれない。少なくとも、偉大な建築作品はたしかに過去の生き証人として現在の生に入り込んでおり、風俗や習慣、彫像や装飾に先祖伝来のものを保持することはすべて、それら古きものを現在の生に媒介するという点では、同じことを行なっているではないかというわけである。だがしかし、美的教養の意識はこうしたものとはたしかに異なっている。この意識はそのような過去のもろもろの統合として自己を理解するのではなく、この意識に固有な同時性は、趣味の歴史的相対性の意識に基づいているのである。自己の〈よき〉趣味から逸脱する趣味を単に悪い趣味とは見なさないという用意が原理的にできて初めて、事実の上での同時性(Gleichzeitigkeit)は、原則的な同時性(Simultaneität)になるのである。そこで趣味の一体性の代わりに、質の違いがわかる柔軟な感覚が現われる(8)。

〈美的判別〉は美的意識としてのこうした感覚によって発動されるが、それ固有の外的な形態をも作り上げている。つまり、〈美的判別〉の生産性はそれが同時性の場を作ることにも示されているのである。すなわち文芸の領域ではレクラムのような〈世界文庫〉が作られ、さらに美術館、常設劇場、コンサート・

ホールなどが作られたのである。こうしてでき上がってきたものと、それ以前のものとの区別をはっきりしておくことが肝要である。例えば、美術館とは、単なる公開された蒐集（コレクション）のことではない。むしろ、昔の（宮廷や都市の）蒐集（コレクション）はある特定の趣味による選択を反映しており、主として、規範的であると感じられた同じ〈流派〉の作品を集めたものであった。それに対して、美術館はそうした蒐集（コレクション）をよせ集めたものであり、美術館の特徴として、それが完成するのは、全体を歴史的順序に従って並べかえることによってであろうと、また、できる限りの包括性を達成すべく補充することによってであろうと、美術館がそのようなさまざまな蒐集（コレクション）をもとに成立したことが覆い隠されるに至ったときである。同じようなことは前世紀において次第に常設となった劇場やコンサートの場合にも指摘できよう。そこでは、レパートリイがますます同時代の創作からはなれ、これらの施設を支えた教養社会に特徴的な自己確認の欲求に順応していったのである。美的体験の同時性を拒むように見える建築のような芸術形式でさえも、建築物を図版に移し変えてしまう近代の複製技術によって、あるいは、旅することを写真集のページを繰ることに変えてしまう近代のツーリズムによって、同時性のなかに取り込まれたのである。[9]

　こうして〈美的判別〉によって、作品は美的意識に帰属することで、それ本来の場を失い、それとともにその元の世界を失うことになる。他方それにともなって芸術家も、彼が世界において占める場を失ってしまう。このことは注文芸術と呼ばれるものが名声を失ったことに現われている。かつては芸術的創作が注文によらず、またあらかじめテーマや機会を与えられることなしに、自由なインスピレーションに基づいて行なわれるのは例外であったのだが、そのことは体験芸術の時代によって公衆の意識がいまなお支配されている現代では、それとして指摘しないことには想念のうちにはなくなっている。それと反対に今日

のわれわれは、建築家に関しては、彼が詩人や画家、音楽家と違って制作に関してまさに注文や機会に依存しているがゆえに、独特の存在であると感じるのである。自由な芸術家は注文をうけなくても創作する。このような芸術家の特徴は、まさに創作活動の完全な独立性にあるように見える。またそれゆえ社会的にもアウトサイダーの特徴を帯びており、その生活形式も社会通念では測れないものとなる。一九世紀に成立したボヘミアンの概念はこのような経緯を反映している。流浪の民の故郷ボヘミアは、芸術家の生活様式に関する類概念となるのである。

しかし同時に、「鳥や魚のように自由な」芸術家は、怪し気な人物とならざるをえないひとつの使命を負わされる。というのは、宗教的伝統から脱落した教養社会は、〈芸術の立場〉に立つ美的意識に見合う以上のことを直ちに芸術に期待しているからである。〈新しい神話〉というロマン派の要求が、F・シュレーゲル、シェリング、ヘルダーリン、そして若きヘーゲルにおいて表明され[10]、また例えば画家ルンゲの芸術上の試みや反省にも息づくことになる。そしてこの要求は、芸術家とこの世における彼の使命に新たな聖別の意識を与えたのである。芸術家は〈俗界の救世主〉(インマーマン)のような存在であり、神の創造から見ればミニチュア版である彼の創作は、救いを失った世界が望む、堕落の贖罪を成就すべきものとなるのである。それ以来、この要求がこの世における芸術家の悲劇を規定している。というのは、この要求はつねに個別的な形でしか実現されないからである。だが個別的にしか実現しないということは、本当はこの要求の否認である。新たな象徴を求めたり、すべてのひとびとを規範的に拘束する新たな〈伝説〉を求めたりする実験が行なわれた。たしかにそれは観客を集め、ひとつの信仰共同体を創りはするであろう。だがあらゆる芸術家がそうして彼の信者の集まりをもつ以上、そのような信仰共同体の個別性は、起

こりつつある崩壊を証明するものでしかない。すべてのひとびとを結びつけているのは、美的教養という普遍的形態にすぎなくなったのである。

教養ということによって本来行なわれるのは、普遍性へと自らを高めることであるが、それがここではいわばその内部で崩壊している。「一般的なものを活動の場とし、あらゆる任意の内容を提示された視点の下で考え、それに思想の衣装を纏わせる思考的反省の手際よさ」は、ヘーゲルによれば、思想の真の内容にかかわらずに済ますための手段となる。インマーマンは、精神の内部におけるこのようなとめどない饒舌を〈享楽的消耗〉と呼んでいる。[11] それによって彼が述べているのは、ゲーテ時代の古典文学や哲学によって引き起こされた状況である。つまり、エピゴーネンにとって精神のあらゆる形態が既成のものとして眼前に並んだものとなってしまい、それゆえ、教養が本来なすべきこと、すなわち、異質なものや未熟なものを取り去る労働が、これらを享受することと取り違えられてしまったのである。できのいい詩を作るのは容易になったのであるが、まさにそれゆえに詩人になるのは困難になったのである。

b　美的意識の抽象化に対する批判

以上〈美的判別〉という教養の形態について述べてきたが、今度はこの概念そのものを取り上げ、美的なものという概念のもつ理論的難点について論じることにしよう。その際まず、〈純粋に美的なもの〉への抽象は明らかにそれ自身において止揚されることになるが、私にはこのことは、カントによる区別から出発して体系的な美学を展開しようとした試みのうちでもっとも徹底したリヒァルト・ハーマンを例に考

えれば、明らかになるように思われる。[1] ハーマンの試みの特徴は、まさにカントの超越論的な意図に立ち戻ることによって、体験芸術という一面的な尺度を解体しようとした点にある。彼によれば、美的契機はそれが存在する限りどのような場合でも一様に認められ、例えば記念碑とかポスターといった、特定の目的に結びついた特殊形式も、その美を主張することができるようになる。しかしその場合においても、ハーマンは〈美的判別〉の課題は堅持している。というのも、彼はそれらの特殊形式に関して美的なものを、それを取り巻く非美的な諸関係から区別するからであるが、それはちょうど、われわれが芸術上の経験以外の場合においても、ある人の振舞いについて美的だという言い方ができるのと同じである。つまりここでは、美学の問題の領域全体が再び取り上げられ、芸術の立場が美しい仮象と粗野な現実とを分離することによって捨て去ってしまった、あの超越論的な問いが再び立てられることになる。ハーマンによれば、美的体験は、その対象が現実にあるものかどうか、あるいは場面が仮構の舞台であるか現実の生であるかということとは無関係である。美的意識はあらゆるものに対して無制限の主権を行使するのである。

しかし、ハーマンの試みは逆に彼が芸術の概念を徹頭徹尾美的なものの領域から追い出し、その結果、芸術が名人芸とすら同じものになるという点で挫折している。[2] ここにおいて〈美的判別〉はその極に達し、芸術をも捨象してしまうことになるのである。

ハーマンの出発点にある美学上の根本概念は、〈知覚に固有な有意義性 Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung〉というものである。この概念は、われわれの認識能力一般のありようとの合目的的一致というカントの考え方と明らかに同じことを言い表わしている。したがって、カントと同様ハーマンにとってもまた、認識に本質的な概念ないし意義という尺度が宙に浮いたままになってしまうのである。言葉の点から

見れば、〈Bedeutsamkeit（有意義性）〉は Bedeutung（意義）の派生語であり、それは、特定の意義との関係を意味ありげに（bedeutsam）はっきりさせないでおくことである。〈有意義な〉ものは、（言われざる、あるいは）認識されざる意義を有しているというわけである。ところが、〈固有な有意義性〉はさらにそれ以上のものを含んでいる。つまり、他によってではなくそれ自身として固有な意義を有するものは、その意義を支えているかもしれないものへの関係をそもそも断ち切ろうとするわけである。しかし、そのような概念が美学を支えるに十分な基礎を提供できるのだろうか。そもそも、〈固有な有意義性〉という概念をそうした知覚について用いることができるのだろうか。むしろ、知覚は真なるものを捉え、したがって、認識とかかわりをもっている以上、本来知覚に属しているものも美的〈体験〉の概念に含めて認めなければならないのではなかろうか。

　事実、ここでアリストテレスが想起されてくるのである。彼は、すべての知覚（αἴσθησις）がなんらかの普遍的なものにかかわっていること、たとえ各々の感官が固有の領野を有し、その限りでは感官に直接与えられるものが普遍的なものではないとしても、そうであることを示している。しかし、ある感官に与えられたものをその感官に固有なものとして知覚することは、まさにひとつの抽象である。われわれは実際、感官を通して個々に与えられるものを、つねに普遍的なものと結びつけて見ている。例えば、白く見えるものをひとりの人間として認識するのである。(3)

　なるほど〈美的に〉見ることの特徴は、目に映ったものを性急になんらかの普遍的なもの、既知の意義や計画された目的といったものと関係づけるのではなく、目に映った美のもとに留まっていることにある。しかし、そうだからといって、われわれは見るに当たってそのようになにかに関係づけること、例えばわ

れわれが美的に感嘆している当の白く見えるものを、それでもやはりひとりの人間として見ることをやめるわけではない。つまりわれわれの知覚は、感官に与えられているものの単なる写映では決してないのである。

むしろ、少し前の心理学、とりわけマクス・シェーラーがW・ケーラー、E・シュトラウス、M・ヴェルトハイマー等のあとを受けて、純粋な〈刺激相関的 reizreziprok〉知覚という概念に対して行なった鋭い批判[4]は、この概念が認識論上の独断論に発していることを教えてくれた。すなわち、この概念の本質は、刺激相関性というものがあらゆる衝動的想像を除去することができたときにえられる、理念的な最終結果であるというのであれば、その限りでは単に規範的な意味合いをもっているにすぎないのである。つまり、最終的には現にあるものを——衝動的な想像によって思い込まれているものとしてではなく——それとして認めることのできる覚醒の結果にすぎない。しかし、その意味するところは、刺激対応の概念によって定義された純粋な知覚が、理念的な極限状態にすぎないということにほかならない。

さらに第二の点として、対応するものと考えられた知覚といえども、決して存在するものの単なる写映ではないということがある。というのはそのような知覚も、つねにあるものをあるものとして捉えることだからである。あるものをあるものとして捉えることは、つねにあるものから目を転じたり、あるものの方へ目をやったり、あるものとして纏まりをもつように見ることによって、現に存在するものを分節化することであり、そしてこれらすべては、さらに注目の中心におかれることもありうるし、周縁や背景においで単に〈合わせ見られる〉こともある。したがって、明らかに、見ることは現にあるものを分節化しつつ拾い読みすることであり、つまり現にあるもののうちの多くをいわば無視し、その結果それら多くのも

のはもはや見ることにとっては存在しないものとなることである。同様にまた思い込みによって、まったく存在しないものを見入れる (hineinsehen) こともある。さらに、あの見ることそのものの中に働いている不変項志向も忘れるわけにはゆかない。そのために、われわれはものごとをつねにできるだけあるがままに見ようとするのである。

純粋な知覚という考え方に対するこのような批判は、もともと実用的な経験を踏まえて行なわれたものであったが、その後ハイデガーによって原理的な次元へともたらされ、それとともにこの批判はさらに美的意識に対しても向けられることになった。もちろん、美的意識の場合、見ることはその対象から〈目を離して〉、例えばなにか他のものに対する一般的有用性を考えたりするわけではなく、むしろ見たもののもとに留まるのであるが、やはりその批判は可能なのである。そのものに即して見かつ感じとるからといっても、それはただ目に映るものを見ていることではなく、それ自身すでにあるものをあるもの〈として〉捉えることである。〈美的に〉感得するものの存在様態は、事物的存在性 (Vorhandenheit) ではない。なにかを指示する表現の場合、例えば具体的な対象を描いた非抽象的な造形芸術の作品にあっては、なにかが指示されているということが目に映ったものの読み取りを導いていることは明らかである。表現されたものがなんであるかを〈認識する〉ときにのみ、われわれはそこに示された形を〈読む〉ことができる。否その場合にのみ、およそそれが形となるのである。この意味で、見ることは分節化することである。さまざまな分節の仕方を試みたり、ある種の判じ絵の場合のように、さまざまな分節の仕方の間を揺れ動いているうちは、われわれはそこにあるものをまだ見てはいない。判じ絵はいわばそのような動揺を作為的に永遠化するものであり、見ることの〈苦悩〉なのである。これと同様なことが、言語芸術作品について

も言える。つまり、われわれがテクストを理解するときにのみ——少なくともそのテクストの言語に精通しているときにのみ——、テクストはわれわれにとって言語芸術作品たりうるのである。また例えば、絶対音楽を聴くときでさえ、われわれはそれを〈理解する〉必要がある。そして、われわれがそれを理解するとき、すなわちそれがわれわれに〈明らか〉であるときにのみ、それはわれわれにとって芸術的創造物として存在する。つまり、絶対音楽は形式の運動そのものであり、一種の音楽化した数学であって、われわれにはその中になんら具象的に意味のある内容が認められないにもかかわらず、それでもやはり理解はなんらかの意味をもつものとの関係を保持しているのである。まさにこの関係の不確定性こそが、このような音楽に特有の意味〔指示〕関係なのである。(5)

単に見るということ、単に聴くということは、諸現象を作為的に縮減する独断的な抽象である。知覚はつねに意味を把捉する。それゆえ、美的創造物の統一性を、その内容にではなく、ただその形式のうちにのみ求めるのは、倒錯した形式主義であり、ましてここでカントを引合いに出してはならない。カントは形式の概念をもってまったく別のことを考えていたのであり、彼の場合、美的創造物が形式の概念によって成り立っているとされたのは、芸術作品の意味をもった内容を否定するためではなく、素材の単なる感覚的な刺激を否定するためなのである。(6)いわゆる具象的内容とは、後に造形されることを待っている素材のことではなく、芸術作品においてはつねにすでに形式と意味との統一に結びつけられているものなのである。

絵画の用語としてよく使われる〈モティーフ〉という言葉が、このような事情をよく示している。モティーフは、具象的でも抽象的でもありうる——いずれにせよ、それがモティーフであるのは、存在論的に

見れば素材でない（ἄνευ ὕλης）場合である。しかし、それは決してモティーフが無内容であることを意味しない。むしろ、モティーフであるための条件は、それが納得させるに足る仕方で統一性を有すること、そして、芸術家がこの統一性をある意味の統一として実現させており、受容する者もまったく同様にそれを統一として理解することである。周知のように、カントはこの関連で〈美的理念 ästhetische Ideen〉ということを言っているが、カントによればそれには〈多くの名状しがたいもの〉が付け加えて考えられるという[(7)]。彼はこのようにして、美的なものの超越論的純粋性を乗り越え、芸術という存在様式を承認するのである。前にも述べたように、純粋な美的適意の〈知性化 Intellektuierung〉自体を避けようとする気持ちは彼にはまったくなかった。アラベスクは決して彼の美的理想ではなく、ただ方法上の好例にすぎない。カントによれば、芸術を正当に評価するためには、美学は自らを乗り越え、美的なものの〈純粋性 Reinheit[(8)]〉を断念しなければならない。しかし、美学はそれによって本当に確固たる基盤をうることになるのだろうか。カントの場合、天才概念が芸術の概念を基礎づける超越論的機能を有していた。そして、すでに見たように、この天才の概念は彼の後継者たちにおいて、美学の普遍的基盤へと拡張されていった。しかし、天才概念は美学を普遍的に基礎づけるのに本当に適しているのであろうか。

今日では芸術家の意識からしてすでに天才概念は否定されているように思われる。いまや、天才の黄昏とでも呼ぶべき事態が起きている。天才がいわば夢遊病状態で無意識的に創造するという考え方——自分の詩の創作方法について語ったゲーテの言葉によって一応正当化されている考え方——は、今日のわれわれには誤ったロマン主義であるように思われる。天才についてのそうした考え方に対して、ポール・ヴァレリーのような詩人は、レオナルド・ダ・ヴィンチのように芸術家であると同時に技術者であることを天

才の基準として持出した。すなわち、手仕事と機械の発明と芸術的独創性がその才能の全体の中で区別できないほど一体化していたのが天才だというのである。[9] ところが、われわれは先に一八世紀の天才崇拝および一九世紀の市民社会に特徴的な芸術家の神聖化を見たが、一般の意識は相変わらずそのようなことの影響下にある。このことは、天才の概念がもともと見る者の立場から考えられていることからも明らかである。この古代以来の概念は、創造する者よりもむしろ評価を行なう側の者にとって説得力をもつのである。作品は見る者にとってどうしてそのようなことができるのかわからない奇蹟のように思えるので、作品の創造も天才的な霊感によるものと思われてしまうのである。すると創造する方も、自分自身を眺める際にそれと同じような捉え方をすることができるようになる。[10] その結果、一八世紀の天才崇拝はたしかに創造する者の側からはぐくまれることにもなったわけだが、ただ彼らの自己神化そのものは、市民社会が彼らに示した崇拝ほど極端なものではなかった。創造する者の自己理解の方は遙かに醒めていたのである。彼らは、見る者が霊感や神秘や深遠な意味を求めようとする場合にも、それらが自らの手腕と技量の可能性のしからしむるところであり〈技術〉の問題だと見るのである。[11]

天才の無意識的な創造性説に対するこのような批判に応えようと考えるならば、カントが天才概念に超越論的機能を与えることによって解消してしまった問題に改めて直面することになる。つまり芸術作品とはなにであるか、芸術作品は職人仕事、あるいはさらに〈拵え物〉すなわち美的に価値の低いものとどこが違うのか、という問題である。カントとドイツ観念論にとって、芸術作品は天才の作品であるとされた。芸術作品は完全な成功をおさめ模範となるものであるとされ、そのことは享受し鑑賞する者にとって、それが見あきることなく、また解釈し尽くせない対象となることによって確認されたのである。創造の天才

性と享受の天才性が対応しているというテーゼは、趣味と天才とに関するカントの考え方の中にすでにあり、もっとはっきりした形では、カール・フィリップ・モーリッツやゲーテが説いているところである。それでは、天才概念によらないとすると、芸術享受の本質および職人仕事と芸術的創造との違いをどのように考えたらよいのであろうか。

また芸術作品が仕上がると完成というが、そのことだけをとってもどのように考えたらよいのであろうか。芸術作品以外の制作物については、それが完成したかどうかはその目的を基準にして測られる。つまり、それは使用目的によって規定されており、それを規定している当の目的を満たせば、制作は終了し仕上がりとなるのである。[12] しかし、芸術作品の完成の基準はどのように考えればよいのであろうか。芸術的な〈生産 Herstellung〉をいかに理性的に醒めた目で見たとしても、われわれが芸術作品と呼ぶものの多くは、やはり使用するために作られたのではまったくなく、仕上がりの基準としてそのような目的をもつものではない。しかしそうとすると、作品の存在は絶えずその先がある形成過程の中断といったようなことでもたらされるものにすぎないのだろうか。芸術作品はそもそもおよそ完成しえないものなのであろうか。

ポール・ヴァレリーは実際そのように考えていたし、また、芸術作品に向かい合って、理解しようとする場合、そのような考えからでてくる困難な問題をおそれなかった。彼の考え方はこうである。芸術作品がそもそも完成しえないものであるということを認めるならば、受容と理解の妥当性はなにによって測ればよいのであろうか。形成過程の偶然かつ任意の中断そのものには、いかなる必然性もないからである。[13] したがって受容者が目の前にあるものからなにを見てとるかは当然受容者自身に委ねられることになり、その結果ある作品を理解する場合、ある理解がほかの理解よりも正当性において劣るということはなくな

ってしまう。つまり、妥当性の基準はなにひとつ存在しなくなってしまうのである。詩人自身がそのような基準をもたない——この点は、天才美学も賛成するであろう——ということだけではない。むしろ、作品とのそのつどの出会いがそれぞれ新たな創作ともいうべき地位と権利を有することになるわけである。——ヴァレリーのこうした考え方は、結局のところ解釈学的ニヒリズムに陥ってしまうように私には思われる。天才の無意識的創造という神話から逃れるために、ヴァレリーは自分の作品に関して折にふれてそのような結論を引き出したが[14]、私の見るところ、実際にはむしろ彼はまさにこの神話のとりこになっていたのである。というのは、彼はその場合、自分では行使しようとしない絶対的創作の全権を、読者および解釈者に委ねてしまうからである。現実には、理解の天才性といってみたところで、創造の天才性に勝っているわけではないのである。

これと同様のアポリアは、天才概念の代わりに、美的体験の概念を前提とするときにも生じる。この点については、すでにゲオルク・フォン・ルカーチの基本的な論文「美学における主観‐客観関係」[15]が問題を明らかにしている。彼は美の領域がヘラクレイトス的構造をもつものとするが、彼がそれによって言おうとしているのは、美的対象の統一性はまったく現実の所与ではないということである。ルカーチによれば、芸術作品はただ空虚な形式にすぎず、ありとある多様な美的体験——美的対象はそこにおいてのみ存在する——の単なる結節点にすぎないというわけである。ここからわかるように、絶対的不連続、すなわち美的対象の統一性が体験の多様性へと分解するのは、体験美学の必然的な帰結なのである。まさにルカーチのこうした考え方をふまえて、オスカー・ベッカーは次のように言っている。「時間的に見れば、作品はある瞬間（すなわち、いま）においてしか存在しない。それは〈たったいま〉この作品であっても、

次はもうそれではないのだ。」[16] これは当然でてくることであり、要するに美学の基礎を体験におくことは、絶対的な瞬間性につながり、それは芸術作品の統一性を解消してしまう。そればかりか、芸術家の自己同一性および理解者ないし享受者の同一性もともに解消してしまうのである。[17]

私の見るところでは、すでにキルケゴールがこうした立場の根拠のなさを論証している。彼はそこに主観主義の破壊的結論を認識し、初めて美的直接性の自己破壊を論ずるに至ったのである。彼の考える実存の美的段階は、純粋な直接性と断絶のうちにある実存の救いのなさと根拠のなさに気がついた倫理学者の立場から構想されたものである。彼の批判がきわめて重要な意味をもっているのは、そこで行なわれている美的意識への批判が美的実存の内的矛盾を剔抉し、その結果、美的実存が自己自身の克服を余儀なくされているためである。実存の美的段階がそれ自体ではいかなる根拠ももたないことがはっきりすることによって、芸術の現象もまた実存にひとつの課題を課するものであることが認められることになる。つまり、そのつどの美的印象はわれわれを挑発し心を奪う現在性しかもたないが、それにもかかわらず人間の現存在を唯一担いうるものである自己理解の連続性を確保するべき課題である。[18]

ところが、もしも人間的実存のこのような解釈学的連続性の外側で、美的現存在を構成し、規定しようとすれば、それはキルケゴールの行なった批判の正当性を見誤ることになるであろう。たしかに美的現象の中では、現存在の歴史的自己理解に限界があることは明らかになるであろう。その限界は精神にとっての自然的なものが示す限界と同じである。つまり、自然的なものは精神の中に精神そのものの条件として組み込まれており、神話や夢、また意識的な生の無意識な前成（Präformation）といった、さまざまな形態をとって精神の領域の中にくい込んでいる。こうした種類の限界が明らかになることを認めうるとしても、

このようにわれわれを限界づけ、制約しているものを、それ自身の側から見、またそのように限界づけられ、制約されているものとしてのわれわれを、外側から見うる立場がわれわれに与えられているわけではない。われわれの理解の及ばないものであっても、それはわれわれを限界づけるものとしてわれわれ自身によって経験されているのであり、したがってまた現存在の遂行である自己理解の連続性の要因なのである。つまり「美の脆さと芸術家の冒険精神」についての認識は、じつは現存在の〈解釈学的現象学〉の枠外にある存在構造を特徴づけるものではなく、むしろ美的存在および美的経験のそのような不連続性に対して、われわれの存在を形作っている解釈学的連続性を確証するという課題を言い表わしているのである。(19)

芸術の万神殿(パンテオン)なるものは、純粋な美的意識に現われる無時間的に現在的なものではなく、歴史の中で自己を集積し会合を行なう精神の行為である。美的経験もまた自己理解のあり方のひとつであるが、すべての自己理解はそこで理解される他者を手がかりとして行なわれ、この他者の統一性と同一性とを包含している。われわれはこの世界において芸術作品と出会い、個々の芸術作品においてひとつの世界と出会うのであるから、個々の芸術作品はわれわれが束の間に魅了され引き込まれるような未知の世界などではない。むしろわれわれは芸術作品において自らを理解するようになるのであり、言いかえれば、体験の不連続性と瞬間性をわれわれの現存在の連続性において止揚するのである。したがって、美と芸術に対してとるべき立場は、直接性を要求することではなく、人間の歴史的現実に相応したものでなければならない。直接性、瞬間のひらめき、〈体験〉の意味といったものを持出しても、それらは自己理解の連続性と統一性を求める人間的実存の要求の前では、自らをもちこたえることができない。芸術の経験をなんの拘束も受け

ない美的意識の中へ押しやってはならないのである。

いま否定文で述べたことは、じつは積極的な意味をもっている。つまり芸術は認識であり、芸術作品の経験はこの認識に関与しているということである。

ここから生じる問題は、どのようにして美的経験の真理を正当にうけとめ、カントの〈美的判断力批判〉に始まった美についての徹底した主観主義化を超克できるかということである。すでに示したように、カントをして美的判断力を完全に主観のありようと関係づけさせたのは、まったく特定の、つまり超越論的な基礎づけ作業を目的とした方法上の抽象にほかならなかった。しかし、この美的抽象がその後内容に関するものとして理解され、芸術を〈純粋に美的に〉理解する要求に変えられたのである。そしていまわれわれはこの抽象への要求と現実の芸術経験とが解消しがたい矛盾に陥っているさまを見ているわけである。

いったい芸術の中に認識は存在しないのであろうか。芸術の経験の中には、たしかに科学の真理要求とは異なっているが、しかし決してそれに劣らない真理要求は存在しないのであろうか。さらに、美学の課題は、芸術の経験が独自の認識のあり方であること、まさにそのことを基礎づけることにあるのではなかろうか。こうした認識は、なるほど自然の認識を構成する最終的なデータを科学に対して媒介する感覚的認識とも異なるし、またどのような倫理的な理性的認識とも、それどころかどのような概念的認識とも異なるかもしれないが、それはやはり認識であり、真理の媒介であるといえないであろうか。

カントのように、認識の真理性を科学の認識概念および自然科学の現実概念によって測る限り、このことを承認するのは困難である。芸術作品の経験をも経験のひとつとして理解するためには、経験の概念をカントよりも拡張して把握することが必要である。この課題を遂行するにあたって、われわれは美学に関

するヘーゲルの感嘆すべき講義を参照することができよう。というのは、そこでは芸術の経験すべてに含まれる真理内容が大々的に承認されているとともに、さらに歴史的意識とも媒介されているからである。このことによって、美学はさまざまな世界観の歴史、すなわち芸術という鏡に映して見られるような真理の歴史になり、その結果、先に芸術自体の経験の中に真理の認識を認めるという形で定式化した課題が、根本的に承認されることになるのである。

　われわれに馴染みの深い世界観という概念がヘーゲルにおいて最初に登場するのは、『精神現象学』であって、それはカントおよびフィヒテが道徳的世界秩序を人倫的根本経験によって補完することを要請したことに注目している箇所であるが[20]、この世界観の概念は、美学において初めて本来の意味をもつこととなる。そもそも〈世界観〉の概念がわれわれにとって馴染みの深い響きをもったのは、世界観なるものは多数あり、しかもその内容は変化しうるものであるという点にある[21]。この点については、芸術の歴史を例にとってみるとよくわかる。なぜなら芸術の歴史的多数性は、真なる芸術というひとつの進歩の目標の統一性の中に止揚されることはないからである。もちろんヘーゲルが芸術の真理性を承認することができたのは、もっぱら彼がそれを哲学の概念把握的な知の中で重要視し、世界史や哲学の歴史といった諸世界観の歴史を現在の完成した自己意識の立場から構成したことによるのである。しかしだからといって、それによって主観的精神の領域が遥かに踏み越えられてしまうという意味でそれをただ単に邪道と見なすこともできない。まさにこの踏み越えの中に、ヘーゲルの思考のもつ真理の不変的な契機が見られるからである。もちろんそれによって概念の真理性が全能のものとなり、あらゆる経験を自らのうちに止揚してしまうという意味では、たしかにヘーゲルの哲学は、いったん芸術の経験の中に認めた真理への道を再び否認

することになる。したがって、もしここでこの真理への道のもつ固有の正当性を擁護しようとすれば、ここで言われている真理とはなんであるかということについて、根本的に問い質さなければならないことになる。この問いに対する答えのひとつは、まさに総体としての精神科学の中にこそ見出されるに違いない。というのは、精神科学はあらゆる経験の多様性、それが美的意識や歴史的意識の多様性であれ、あるいは宗教的意識や政治的意識の多様性であれ、それらを過大に評価しようというのではなく、理解しようとする、ということは、つまり、それらの真理性の中にいると主張するのである。〈歴史学派〉に見られる精神科学の自己理解とヘーゲルとの関係、そしてまた精神科学が真理と名づけているものについて、それにふさわしい理解を可能にするものを両者がいかに分有しているかについては、さらに詳しく吟味しなければならないであろう。いずれにせよ、われわれが芸術の問題に対処することができるとすれば、それは美的意識の観点からではなく、こうしたより大きな枠組みにおいてのみであろう。

　われわれは美的意識の自己解釈を訂正しようとし、美的経験が有利な証言を与える芸術の真理性への問いを改めて立てることによって、さしあたってはまだこうした方向への第一歩を踏み出したにすぎない。つまり、われわれにとって問題なのは、芸術の経験をそれが経験として理解されるような形で見ることである。芸術の経験を、美的教養の所有物へと改竄して、固有の真理要求をもっている芸術経験を無力化するようなことがあってはならない。芸術の経験から引き出される解釈学的な帰結はきわめて広範にわたっており、そのことをわれわれはこれから見てゆきたいが、要するに芸術の言葉との出会いはすべて完結されない出来事との出会いであり、それ自体がこの出来事の一部分なのである。そしてまさにこのことこそ、美的意識に対抗し、また美的意識が真理問題を無力化することに対抗するために認められなければならな

いのである。
思弁的観念論は無限知の立場へと高まることによって、カントが基礎づけた美的主観主義および不可知論を乗り越えようとしたが、すでに見たように、有限性のこのようなグノーシス的自己救済は、それ自身のうちに芸術を哲学へと止揚する契機を含んでいた。しかし、われわれはそうしたことはせず、有限性の立場を堅持しなければならない。私には、近代の主観主義に対するハイデガーの批判の生産的なところは、前者に代わって彼の時間性に基づく存在解釈が独自の可能性を切り開いたことにあるように思われる。時間の地平から存在を解釈するということは、再三誤解されているように、現存在がもはやなにものをも常在者ないし永遠者として認めることができないというように、徹底的に時間化されるという意味ではなく、現存在がもっぱら、自己に固有の時間と未来とを基にして自己理解を行なうという意味である。それがもしも誤解されているような見解通りであるならば、主観主義への批判やその超克などではまったくなく、主観主義の〈実存主義的〉徹底化ということになるであろう。こういった徹底化がそのうち集合主義に転じることは確実に予言できるのである。ところが、そこで問題にされている哲学の問いは、まさにこの主観主義そのものに向けられている。もっぱらそのために、主観主義が極端に推し進められ、問題化されてしまう。哲学の問いとは、自己理解の〈存在〉とはなにかを問うことである。こうした問いを立てることによって、哲学の問いはこの自己理解の地平を根本的に越え出てゆくのである。自己理解の、それ自身には隠された基盤としての〈時間〉を明るみに出すことによって、哲学の問いは虚無主義的絶望に発する盲目的社会参加（アンガージュマン）を説くのではなく、むしろ、いままで閉ざされていた、主観性に基づく思考を超越する経験に対して開かれるのである。そしてこの経験こそ、ハイデガーが存在と呼ぶものにほかならない。

芸術の経験を正当に評価するために、われわれは美的意識の批判から始めた。実際、芸術の経験は、それが経験したことの完全な真理を、完結した認識の形では提示しえないことを自認するのである。ここには進歩というべきものもなければ、芸術作品の中に込められているものを決定的に汲み尽くすこともない。芸術の経験はこのことを自ら知っているのである。それにもかかわらず、美的意識が自らの経験と考えているものをそっくりそのまま受け入れないようにしなければならない。というのは、すでに見たように、美的意識は経験を最終的には不連続の体験と考えるからである。しかし、われわれはこの帰結を承認できないものと見なしたのである。

われわれが芸術の経験について問い求めているのは、それが自らをなんと考えているかということではなく、むしろ芸術の経験とは本当はなんであり、またそこにおける真理とはなんであるかということである。たとえ、芸術の経験が自らなんであるかを知らず、自らの知っていることを語ることができないとしても、それを問うのである——このことはちょうど、ハイデガーが形而上学とはなんであるかを問うたとき、形而上学が自らについて考えていることと対立したのと同様である。われわれは芸術の経験の中に、経験する者をもとのままにさせてはおかない真の経験が働いているのを見てとり、そのように経験されるもののありようを問う。おそらくこういう形でわれわれは、そこでわれわれが出会う真理がいかなるものであるかを、よりよく理解できるのである。

以下われわれは、芸術経験がもたらす真理を理解すると同時に、精神科学の行なっている〈理解 Verstehen〉の中では、真理への問いが新たに立てられるような次元が開かれてくることがわかるであろう。

精神科学における真理とはなんであるか、これを知ろうと思えば、ハイデガーが形而上学に向け、また

われわれが美的意識に向けたのと同じ意味で、精神科学の手法の全体に哲学の問いを向けなければならないであろう。われわれはまたその場合、精神科学の自己理解を答えとして受け入れてはならず、むしろ精神科学における理解とはなんであるかということを問わなければならないであろう。そして、今後のこうした問いに具えるためには、芸術の真理性への問いがとりわけ役に立つように思われる。なんとなれば、芸術作品の経験は理解を含んでいる、つまり、それ自身がひとつの解釈学的な現象であり、しかもその現象は科学的な方法で考えられる意味とははっきり異なっているからである。むしろ、理解は芸術作品との出会いそのものに帰属しており、芸術作品のありようからのみ、この帰属性を解明することができるのである。

第Ⅱ章　芸術作品の存在論およびその解釈学的意味

第1節　存在論的解明の手がかりとしての〈遊び〉

a　遊びの概念

ここでわれわれが最初の出発点として選ぶのは、美学において大きな役割を演じてきた概念、すなわち、遊び（Spiel）の概念である。ただ、ここでわれわれの課題となるのは、この概念を、カントやシラーの場合にあったような、そして近代の美学と人間学の全体を支配してきたような主観的意味から切り離すことである。われわれが芸術の経験との関連で遊びについて語る場合、その遊びとは創作者ないし享受者の態度ないし心の状態などを指しているのでもなければ、あるいは遊びの中で働いている主観性の自由のことなどでもなく、芸術作品そのもののありようを意味しているのである。われわれが美的意識の分析において認識したことは、美的意識と対象とを対立させることが、ことがらにそぐわないということであり、まさにこの点に、われわれにとって遊びの概念が重要である根拠があるのである。

たしかに、遊びそのものと遊ぶ者の態度は区別することができるかもしれない。そして遊びの態度そのものは、それ以外の態度のあり方とともに主観性に共属していると考えることができるかもしれない。し

たがって例えば、遊びは遊ぶ者にとって真剣なことがらではなく、だからこそ遊んでいるのだとも言えるのである。それゆえ、この観点から遊びの概念の規定を試みることもできるであろう。つまり単なる遊び(ゲーム)は真剣なことではないが、遊ぶということは真剣なものに対してある独特の本質的関係をやはりもっているのである。それは、単に遊びが真剣なものを〈目的〉としているということだけではない。その点ではアリストテレスが言うように[1]、遊びが行なわれるのは〈気晴らしのため〉である。しかしもっと重要なのは、遊ぶこと自体の中には独特の、そればかりか神聖な真剣さが存在していることである。とはいえ遊ぶという態度においては、行動し、配慮する人間存在を規定している、すべての目的連関が単に消滅してしまっているのではない。これらの目的連関は独特の形で浮遊し始めるのである。遊ぶ者は、遊びが遊びにすぎず、しかもそれが諸目的の真剣さによって規定されている世界の中で行なわれていることを自ら知っている。しかし彼がそれを知っていると言っても、それは彼が遊びながらこの真剣さへの関係を自ら考慮に入れているという形においてではない。というのは、遊びがそれ自身の目的を果たすのは、遊ぶ者が遊びに没頭している場合だけだからである。生活上の真剣なことを考えると、遊びからその外に出てしまうが、そうした関係ではなく、遊びにおける真剣さだけが、遊びを完全に遊びたらしめるのである。遊び(ゲーム)を真剣に受け取らない者は、遊びを台無しにする者である。遊びのありようは、遊ぶ者が遊びに対して、なんらかの対象に対するようなかかわり方をすることを許さない。遊ぶ者は、おそらく遊びがなんであるか、つまり彼のしていることが〈遊びにすぎない〉ことはわかっていても、彼がそこで〈わかっている〉ことがなんであるのかはわかっていないのである。

遊びそのものの本質へのわれわれの問いは、それゆえわれわれがその答えをいま述べたような形で、遊

ぶ者の主観的反省に期待してもえられるものではない。[2] したがってそのかわりに、われわれは遊びのありようそのものを問うことにしよう。というのは、すでに見たように、美的意識ではなく芸術の経験、したがって芸術作品のありようへの問いが、われわれの反省の対象でなければならないからである。しかも美的意識の水平化を防ぐために堅持しなくてはならない芸術の経験とは、まさにこのこと、つまり、芸術作品は自立的な主体に対峙する対象ではないということである。むしろ芸術作品が、その本来の存在を獲得するのは、それが経験となり、この経験が経験する者を変化させる場合なのである。芸術経験の〈主体〉、すなわち不変に持続するものは、芸術を経験する者の主体性ではなく、芸術作品そのものである。遊びのありようが重要になる点はまさにこの点にある。というのは、遊びは独特の存在であり、それは遊ぶ者の意識から独立したものだからである。遊びは、主体自身が、遊ぶということを特に意識化してその地平を設定しない場合、また意識的に遊ぶという態度をとる主体がまったくない場合においても、いやそれどころかまさにその場合にこそ、存在するのである。

遊びの主体は遊ぶ者ではなく、遊ぶ者を通じて遊びが現われるにすぎない。このことは、すでにこの言葉の用法、とりわけボイテンデイク[3]が注目した、この言葉の多面的な隠喩的用法が示している。隠喩的用法はつねに方法上の優位を占めており、ここでもそれは変わらない。ある言葉が本来ならそこに属さない意味領域に転用されて使われるとき、その言葉の〈根源的な〉意味がはっきりと浮かび上がってくる。言語そのものがここでは本来なら概念的な分析の課題である抽象を先行して行なっているのである。したがって思考は、この先行作業を解きほぐしさえすればよい。

ところで、似たようなことが語源にも当てはまる。もちろん語源は遥かに信頼性を欠くものであるが、

その理由は、それが言語によってではなく言語によってなされる抽象であって、言語そのものによって、つまり、実際の言語使用によって完全には検証できないからである。したがって語源は、それが当たっている場合においても、証拠ではなく、概念的分析にとっての先行的作業であり、この概念的分析によって初めて、しっかりとした根拠づけがなされるのである。[4]

いわゆる比喩的な意味を重視しながら、遊び(Spiel)という言葉の用法について考えてみると、そこから出てくるのは、この言葉が光の戯れとか、波の戯れとか、ボールベアリングの中の部品の遊びとか、四肢の調和した動き(Zusammenspiel)、力の運動(Spiel der Kräfte)、蚊の戯れ、そればかりか言葉遊びなどの形で使われることである。この場合意味されているのは、どこで終るのか目標のはっきりしない、当てどのない往復運動である。これに対応するのが、さらに遊びという言葉のそもそもの意味である踊りであり、この意味は他のさまざまな造語形態の中に生き残っている(例えば吟遊詩人(シュピールマン)[5])。遊びという運動は終るべき目標をもたず、むしろたえず繰り返される。当てどのない往復運動は、明らかに遊びの本質にとって中心的な意味をもっており、そこでは誰が、あるいはなにが、この運動を遂行しているのかはどうでもよい。遊びの運動そのものは、いわばそれを担う基体を欠いたものである。それは演じられ、あるいは起こるものであり、そこでは遊んでいる主体を確定することはできない。遊びは運動の遂行そのものである。したがってわれわれは、例えば色彩の戯れなどという言い方をするが、この場合決してあるひとつの色彩が他の色彩に変化することなどを言い表わそうとしてのことではなく、さまざまな色彩が多様に変化している全体的なプロセスないし光景のことを言っているのである。

遊びのありようはしたがって、遊ぶという意識的な態度をしている主体があって、その結果遊びが行な

われるというようなものではない。むしろ遊ぶということのもっとも根源的な意味は中間的(メディア)な意味である。そのためにわれわれは、例えばなにかがどこそこで、あるいはいついつ〈活動している spielen〉とか、なにかが起こる (sich abspielen) とか、運動中である (im Spiel sein) とか言うのである。[6]

このように言語的な考察をしてみると、私には、遊ぶことがそもそもなにかを実行に移すようなものとしては理解しようもないことを間接的に示しているように思われる。言語的には、遊びの本来の主体は、明らかに他のさまざまな実行行為のひとつとして遊びという行為をもしている者の主体性ではなく、遊びそのものなのである。われわれは遊びのような現象を主体性とそれがとる態度に関係づけるのに慣れ、その結果言語の本性によるこのような暗示に対して目を閉ざしてしまっているのである。

いずれにせよ最近の人類学上の研究も、遊びの問題を広く捉え、その結果、いわば主体性に基づく考察方法の限界に突き当たっている。ホイジンガはあらゆる文化に見られる遊びの要素を調べ上げ、特に子供や動物の遊びと祭祀における〈聖なる演技〉との関係を明らかにした。これによって彼は、本気なのか本気でないのかの区別をまったく不可能にする、遊びの意識における独特の曖昧さを認識するに至った。「未開人自身は現実と遊びを概念的に区別できないし、同定とか、比喩や象徴についても知らない。それゆえ、祭祀的行為における未開人の精神状態に近づくには、素朴な用語である遊びを手がかりにするのが最良の方法ではないかということが問題として残る。ここで使われている遊びの概念の中には、信じているのか偽っているのかの区別は存在しない。[7]」

ここでは、遊びが遊ぶ者の意識より重要なことが原則的に承認されており、事実、遊びの中間的な意味を出発点とすると、心理学者や人類学者の叙述する遊びのさまざまな経験さえもが、新しい、啓発的な光

を与えてくれるのである。明らかに遊びとは、あたかも自ずから生ずるかのような、当てどのない一連の往復運動である。遊びの運動は、目的や意図ばかりか、緊張をも欠いている。それはあたかも自ずから動いているもののようである。遊びのこの軽やかさは、もちろんそこに現実に緊張が欠如していなければならないというのではなく、現象学的に言えば緊張感の欠如を意味するにすぎないのであり[8]、主観的に解放として経験されるのである。遊びのこの構造は、遊ぶ者をいわば自らに没頭させ、その結果、本来の意味での人生の緊張を構成している自発的な課題遂行をしなくてもよくしてしまうのである。このことは、遊ぶ者の中に生じる自然発生的な反復への衝動や、さらにはその形式にも影響を与える遊びの恒常的繰り返し行為（例えばリフレーン）にも現われている。

しかし、遊びのありようがこのように自然の運動形態に近いものであるということから、方法上重要な結論が引き出される。それは、動物も遊ぶとか、比喩的な意味で水や光についても戯れるという言い方ができるというのではなく、むしろ逆に、人間についても遊ぶという言い方ができるということである。人間の遊びも自然の出来事のひとつである。人間の遊びの意味もまた、まさに人間が自然であるがゆえに、そしてその限りにおいて、純粋な自己表現なのである。したがって結局のところ、この領域で本来的な語法と比喩的な語法を区別することは、まったく無意味となる。

なによりもしかし、遊びのこのような中間的な意味によって初めて、芸術作品の存在との関係が明らかになる。目的や意図を、そして緊張をも欠いたまま絶えず繰り返される遊びであるという意味で、自然はまさに芸術の模範たりうるのである。フリードリヒ・シュレーゲルはこう書いている。「芸術のあらゆる聖なる戯れは、世界の永遠の戯れ、永遠に自らを創造してゆく芸術作品の、遠い模造にすぎない[9]。」

ホイジンガが言及しているもうひとつの問題も、遊びの当てどない運動のもつ基本的な役割について明らかにしている。つまり、競技のもつ遊びの性格である。たしかに競技者自身の中には、自分が遊んでいるという意識はない。しかしながら、競技によって緊張に溢れたせり合いの運動が生じ、それがやがて勝者を生みだし、その結果全体がひとつの遊び〔ゲーム〕となるのである。こうした当てどないせり合いの運動は明らかに遊びの本質に属するため、究極的な意味ではひとりだけの遊びというものは存在しないことになる。遊びであるためには、たしかに現実に他者が加わる必要はないにしても、遊ぶ者の遊び相手、すなわちその一手に対して自ら逆襲する別のものがいつも存在しなければならない。遊んでいる猫が毛糸の玉を選ぶのは、毛糸の玉が一緒に遊んでくれるからであり、ボール遊びが無限に続くのも、いわばそれ自身が思いもよらないことをしてくれるボールのまったく自由な動きによるのである。

ところで遊びが遊ぶ者よりな重要な位置を占めていることは、そこに人間の主体性が働いて遊ぶという行為をする場合でも、遊ぶ者自身によって特別な仕方で経験される。ここでも、この言葉の本質を大いに解明してくれるのはその非本来的な用法である。例えばわれわれはある人について、彼はさまざまな可能性や計画について、それをしたものかどうかと思いをめぐらせている(mit Möglichkeiten oder mit Plänen spielen)という表現をする。この場合意味されていることは明らかである。つまり、彼はそういった可能性をまだ本気で目標として定めていないのである。彼はまだどちらに、どの可能性に賭けるか決めていないのである。他方、この未決定の自由状態にはリスクがないわけではない。むしろ遊び自体が、遊ぶ者にとってはリスクなのである。本気で考えている可能性についてのみわれわれはそれをしたものかと思いをめぐらせる(mit Möglichkeiten spielen)ことができるのである。このことが意味するところは明らかであ

る。つまり、これらの可能性がわれわれを打ち負かし、自己を貫徹する程度にまでわれわれがそれにかかわっているということである。遊ぶ者を引きつける遊びの魅力は、まさにこの危険にある。そこではわれわれは決断の自由を楽しんでいるが、同時にそれはリスクに満ちたものである。決断をすることによって、その自由が取り返しのつかない制約を受けることになるのである。例えばトランプのペイシェンスなどの一人遊びを考えてみるとよい。しかも同じことはもっと重大なことがらにも当てはまる。自らの決断の自由を楽しむために差し迫った決断を避けたり、あるいは自分がまったく本気では望んでおらず、したがってそれを選ぶことで自己を限定することになるリスクもないような可能性にかかずらわったりするような人間は、本気さが足りない（verspielt）と言われるのである。

ここから、遊びの本質が遊ぶという態度の中に反映される際の一般的特徴として、次のことを挙げることができる。つまり、すべての遊びは遊ばれることだということである。遊びの魅力、遊びが引き起こす魅惑の本質は、遊びが遊ぶ者をその支配下においてしまうという点にある。自分で課した課題を解こうとするような遊びの場合にも、〈なんとかなる〉だろうか、〈うまく行く〉だろうか、〈次もうまく行く〉だろうかといった緊迫感が存在し、これが遊びの魅力となっている。そういうことを試みる者は、じつは遊びの誘惑に捕えられた者なのである。遊びの本来の主体（これをはっきり示しているのが、まさに遊ぶ者が一人しかいない場合になされる経験である）は、遊ぶ者ではなく、遊びそのものである。遊びとは、遊ぶ者を魅了し、遊びに釘づけにし、引き止めるものである。

このことは、個々の遊びがそれぞれ独特の精神をもっていることによっても特徴づけられる。[10] ここで精神といっても、その意味するところもまた、遊びを行なう者の気分や精神状態のことなどではない。むし

ろ、さまざまな遊びを遊ぶ際の、あるいはそういう遊びをしようとする際の、心的状態のこの差異は、あくまで結果であって、遊び自体の差異の原因ではないのである。遊びそのものを互いに区別するものはその精神であり、それはほかでもない、それぞれの遊びが遊びの当てどない運動をそれぞれ別に規定し、秩序づけることによるのである。ある遊びの本質を決定するのは、その遊びの遊び方を規定する規則なりルールなりである。このことはまったく一般的なことがらであり、そもそも遊びが行なわれるところではどこでも妥当する。例えばそれは、水の戯れについても、あるいはまた戯れている動物についても妥当する。遊びが行なわれる範囲は、いわば遊び自体によって内側から区切られるのであり、遊びの運動が突き当たるもの、すなわちこの運動を外から制約する空間の限界によるよりも、むしろ運動を規定しているルールによって制約されるのである。

ところで以上の一般的な定義は別として、人間の遊びの特徴は、それがなにかを遊ぶという点にあるように思われる。つまり、そのなにかが服しているルールになにか特定の性質があって、それを遊ぶ者が〈選択〉するということである。遊ぶ者はまず自分の遊ぶという態度を、遊ぼうとすることによってはっきり他の態度と区別する。しかもそのような遊ぶ用意のうちで彼は選択を行なうのである。彼はまさにこの遊びを選択するのであって、他の遊びではないのである。そしてこれに対応しているのが、遊びの運動の範囲が思うままになんでもできる自由な空間ではなく、もっぱらその遊びの運動のために囲われ、確保された空間であるということである。人間の遊びには、その場が必要である。遊ぶ場の限定は――ホイジンガ(11)がいみじくも強調している聖域の限定とまったく同様に――ひとつの閉じられた世界としての遊びの世界を、目的をともなった世界に対してこれとは交流不可能かつ不連続なものとして対立させるのである。

すべての遊びがなにかを遊ぶことであるということは、ルールをもった遊びの当てどのない運動がひとつの態度として規定され、他の種類の態度と区別される、この限定された世界において初めて妥当するのである。遊んでいる人間は遊んでいることにおいてさえ態度をとっている人間であり、それはたとえ遊びの本質が、目的をもった行為の場合に見られる緊張感からの解放にあるとしてもそうなのである。なぜ遊びがなにかを遊ぶことであるかが、これによってより厳密に規定されたことになる。すべての遊びはそれを遊ぶ人間に課題を与える。彼はいわば、自らの行為の目的を遊びにおける単なる課題に変えてしまう以外には、思うままに遊びを遂行する自由へと解放されないのである。こうして子供はボール遊びにおいて自らに課題を課すのであり、こういった課題が遊びの課題であるのは、遊びの真の目的が決してこの課題の解決にあるのではなく、遊びの運動自体の秩序づけと組み立てにあるからである。

遊ぶという態度における独特の解き放たれた軽快さは、明らかに遊びの課題のもつ特別の性格に基づいており、この課題の解決の成功如何にかかっている。

課題が成功してみると〈その課題の意味が表現される〉ということができよう。この言い回しの意味は、遊びの場合に特にはっきりする。というのは、この場合課題の成就はいかなる目的連関ともかかわりをもたないからである。遊びは事実自己を表現すること以外のなにものでもない。つまり自己表現がそのありようなのである。ところで自己表現は自然の存在の普遍的な様相のひとつである。今日われわれは、生物学的な目的概念が生物の形態を明らかにするのに決して十分なものではないことを知っており[12]、同じように遊びについても、それが生命維持にとってもつ機能や、その生物学的目的を問うことは当をえたことではないのである。遊びとは、秀れた意味での自己表現である。

すでに見たように、たしかに人間の遊びにおける自己表現は、遊びの見かけ上の目的に拘束された行為に依拠しているが、しかしその〈意図〉は、実際にはこの種の目的の到達にあるわけではない。むしろ遊びの課題にかかり切りになることは、じつは自己自身を演じつくすことなのである。遊びにおける自己表現が目指すことは、したがって、遊んでいる〔演じている〕者がなにかを遊ぶ〔演じる〕、つまり表現することによって、いわば彼独特の自己表現に到達することである。遊ぶこと〔演じること〕がつねに表現することであるがゆえにこそ、人間の遊びは表現することそのものの中に遊びの課題を見出しうるのであり、したがって演技〔演じる遊び〕と名づけざるをえない遊びが存在するのである。それは、われわれが、ほのめかし、あてこすり(Anspielung)のように一見つかみどころのない意味関連においてなんらかの表現をしている場合であれ(例えば〈皇帝、国王、貴族〉の)、遊びがまさになにかを表現することで成り立っている場合であれ(例えば子供たちが自動車ごっこをしている場合)同じことなのである。

ところで表現することはすべてその可能性から言って、誰かのために表現することであり、芸術における演技の性格の独自性をなしているのは、この可能性そのものを目指すことである。遊びの世界の閉じられた空間は、演技の場合にはいわばそのひとつの壁面を取り払っているわけである。[13] 祭祀的演技や演劇における表現の意味は、明らかに遊んでいる子供の場合の表現と同じではない。祭祀的演技や演劇は、表現を自己目的としているわけではなく、自己自身を越えたものに同時につながっている。つまり見物しつつそれに参画している者たちを考慮に入れているのである。演技はここではルールをもった運動の単なる自己表現でも、遊んでいる子供が没頭している単なる表現でもなく、〈だれそれのために表現している〉ものなのである。ここではいわばすべての表現にとって本来的なこの規定が、その通り履行されており、し

かもこの規定は芸術の存在を構成するものなのである。

ところがそれに対して、一般的に言って遊びは、それがいかに本質的な意味で表現であろうとも、また いかに遊ぶ者が自己を表現するものであろうとも、誰かのためになされるわけではない。つまり観客が考慮されているわけではないのである。子供は、たとえなにかを表現していても、自分のために遊んでいるのであり、観客の前で行なわれるスポーツのような競技においてさえ、本来観客が考慮されているわけではない。それればかりか、まさに見世物になることによって、スポーツは競技としての本来の性格を失ってしまう危険さえある。まして例えば、祭祀行為の一部である行列は、興行とは別のものである。それはそういった行列が、その本来の意味においては祭祀共同体の全体によって行なわれるものだからである。ただそれにもかかわらず、祭祀行為そのものは共同体のための表現であり、そしてこれと同じように、演劇もまた本質的に観衆を必要とする遊びとしての出来事である。祭祀における神の表現や劇における神話の表現は、したがって単にそれに参画している演技者が、演技にいわば没頭しており、その中で自己表現を高揚させるという意味での遊びではなく、それらは演技者が観衆のためにある意味の全体を表現するという形に自ずから変わっていくのである。要するに、実際には第四の壁の欠如が遊びを見世物に変えるのではは決してなく、むしろ観衆に向けて開かれていることが、同時に遊びに完結性を与えるのである。観衆はまさに遊びが遊びとしてあるところのもの〔すなわち演技〕を遂行しているのである。[14]

ここに、中間的な出来事としての遊びの定義の重要な点が示されている。すでに見たように、遊びは遊んでいる者の意識や態度の中に存在するのではなく、逆に遊んでいる者を自分の領域に引き込み、その精神で満たすのである。遊んでいる者は、遊びが彼を超越した現実であることを経験するのであり、このこ

とがいっそう妥当するのは、遊び自体がそのような現実として〈意図〉される場合である。それは特に、遊びが観客のための表現として行なわれる場合である。

　演劇も遊びであり、つまりは自己完結的な世界としての遊びの構造をもっている。しかし一方で演劇は、祭祀的なものであれ、世俗的なものであれ、それが表現する世界がいかに完全に自己完結的な世界であるとしても、観衆に向けていわば開かれているのである。観衆があって初めて、演劇は完全な意味をもつに至る。演技者がその役を演じるのはすべての遊びの場合と同様であり、こうして演技が表現となるが、演劇そのものは、演技者と観衆からなる全体である。そればかりか、演劇は共に演じる側ではなく観ている者によってもっとも本来的な意味で経験されるのであり、本来〈意図〉されたままに観客に向かって表現されるのである。観る者の中で、演劇はいわばその理念性へと高められるのである。

　このことは演技者にとって、彼らがその役をすべての遊びと同様にただ単に演じているのではないということを意味している。むしろ彼らは、その役を演じて見せているのであり、観衆のためにそれを表現しているのである。いまや遊びへの彼らの参画の仕方は、もはや彼らがそれに没頭することによって規定されているのではなく、彼らがその役を演劇の全体との関連の中で、全体から目を離さずに演じ、そこにおいては自分たちではなく観衆が没頭するという、そのことによって規定されているのである。遊びが演劇になるとき、それは遊びそのものに起こる全面的な転換である。この転換によって、観衆が演技者の立場に立つ。演劇は観衆のために、そして観衆によって行なわれるのであり、演技者のためでも、演技者によってでもない。もちろんここで言おうとしていることは、演技者には彼が表現しつつその中のある役を演じている全体の意味が経験できないということではない。観衆は方法上の優位を占めているにすぎないの

である。つまり演劇がこの観衆のために行なわれることによって、理解すべき意味内容が、また、それゆえ演技者の行為と切り離し可能な意味内容が演劇に具わっていることが明らかになるわけである。基本的には、ここでは演技者と観衆の差異は止揚される。演技そのものの意味内容こそが志向の対象でなければならないという要請は、両者に同じように課されるのである。

このことは演技共同体が、芸術の社会的制度化に抗して、あらゆる観衆を締め出す場合でさえ完全に妥当する。演奏者自身のためであって聴衆のためではないという理由で、より本来的な意味での Musizieren〈楽奏〉であろうとする、いわゆる家庭演奏会においても同様である。しかしこういう形で音楽をする場合も、実のところ彼らが目指しているのは、音楽が十分に〈聞えてくる〉こと、つまり聴く者がいたとしたらその者にとって的確な的奏であることなのである。芸術表現の本質は、少しでも聴いたり見たりしてくれる者がたとえいなくても、あくまで誰かのためのものというところにあるのである。

b　姿への変容と完全な媒介

人間の遊びが本来的に完成して芸術となるにあたってのこの転換を、私は〈姿への変容 Verwandlung ins Gebilde〉と呼ぶことにしたい。この転換によって初めて演技はその理念性を獲得し、演技として思念され、理解されうるものとなる。そうなって初めて演技は演技者の表現行為から切り離されたものとして自らを現わし、演技者が演じるものの純粋な現象性のうちに存在することになる。こうした現象としての演技は——即興のような予測しなかったものも含めて——原理的に反覆可能となり、その意味で永続的

なものとなる。こうして演技は作品としての性格をうる。つまり、エネルゲイアとしての性格だけではなく、エルゴン[1]としての性格も帯びることになる。このような意味で私は姿と呼ぶのである。

もちろん、このように演技者の表現行為から切り離されているといっても、表現そのものに依拠していることは確かである。だがこの依拠は依存関係とは異なる。つまり、それぞれの出演者によって、すなわち演技する者や観る者を通じてのみ演技が演技としての意味規定をうるといった意味での依存関係ではないし、さらには、作品の作者としてその本来の創造者であるところの芸術家の方から意味規定を受け取っているのでもない。むしろ演技は、彼らすべてに対して絶対の自律性をもっているのである。〈変容〉という概念を用いるのも、まさにこの事態を表わすためなのである。

こう私が述べたことが芸術という存在を規定するにあたってどういう意味をもつかは、〈変容〉の意味をよく考えてみるならばはっきりするであろう。〈変容〉とは変化（Veränderung）のことではない。例えば特別に巨大な変化のことなどをいうのでもない。変化という言葉で考えられているのはむしろ、変化する当の事物は変化しつつも同時にもとのままであり、またそのようなものとして確定されているということである。変化はいかに全面にわたるものであろうと、もとのもののうちのなにかが変化したにすぎない。カテゴリーに即して考えるならば、すべての変化（ἀλλοίωσις）は質の領域、つまり実体の偶有的属性の領域でのことである。それに対して〈変容〉は、あるものが突如として、しかもそれ全体として別のものになること、そしてこのように変容したこの別のものこそが、もとのものの真の存在の姿であり、それに較べれば、もとの存在は無に等しいものであるということを意味している。あるひとについてわれわれが、彼は〈変容〉してしまったようだと思うとき、それは彼がいわば別の人間になってしまったようだという

意味である。つまりこれは、ある状態から次の状態へ徐々に変わっていくといったことではまったくない。〈変容〉にあっては、次の状態は前のそれの否定だからである。したがって〈姿への変容〉ということは、前に存在したことがいまはもはや存在しないということである。だがまたそれと同時に、いま存在すること、いま芸術の演技のうちで表現されていることが永続的な真の存在であるということでもある。

こうしてみると、主観性から出発することが、いかにことがらを歪めることになるかがまずははっきりする。もはや存在しないと言ったが、そのようにもはや存在しないのはまずは演技者たちである——ここでは詩人や作曲家もこの演技者に含めて考える。彼らは自分たちを対自的に意識した存在ではなくなるのだ。たしかに彼らの側としては、自分たちの演技が要するに〈演技しているだけ〉なのだという意味をもつ点で、この対自的存在を保持してはいる。つまり演技者の側から自分の演技とはなにかを叙述するならば、当然演技とは変容ではなく、仮装であるということになるであろう。仮装した人間が、本人であることを見破られたくないことは確かであろう。彼は他の人間として現われ、つまり現象し、またそのようなものとして通用しようと思っているであろう。彼は他人の眼から見て彼本人ではなく、他の人物であると思われたいであろう。要するに見破られたりわかったりすることを望まないのである。このように、たしかに他人を演じるのではあるが、しかしそれは、われわれが日々のひとづきあいで演技をするのと同じ形である。つまり、ただなにか別の存在であるかのように振る舞い、自分を隠し、見せかけを作り出しているだけのことである。このように演技を演じる者は、自己自身との連続性を見かけ上は否定しているのであるが、実際にそれがなにを意味しているかと言えば、彼は自己自身との連続性を自分自身としては対自的に保持しているのである。そして演技を見せる相手である他人の眼から見て、この連続性が見えないよ

うにしているだけのことである。
だが演技の本質についてこれまでわれわれが確認したことに従うならば、演技者と演技を区別し、その区別があるからこそ演じて見せるということがあるとするのは、演技の真の存在のあり方ではないということがわかる。演技自身はむしろ変容なのであって、演じている者の同一性（アイデンティティ）は誰にとっても存続しないものとなる。誰もが、いったいこれはなんのことだ、なにが〈意図〉されているのかと尋ねるのみである。演技者（もしくは詩人）はもはや存在しないのであり、あるのは彼らによって演じられていることだけである。
さらにまた、もはや存在しなくなるのは、なによりも世界である。われわれ自身の世界としてそのなかでわれわれが生きている世界が、もはや存在しなくなるのである。姿への変容というのは、単に他の世界の中へと入ることなのではない。たしかにそのなかで演技が演じられている世界は、それ自身のうちで閉じた、別の世界であるには違いない。だが、演技はそれがひとつの姿である以上、その基準をいわば自分自身のうちに見出しているのであり、演技の外部にあるなにものによっても測られることはないのである。その意味で、ある劇の所作というのは――その点では、祭祀上の所作とまったく同じである――完全にそれ自身のうちに安らう、完結したものである。それは、およそ模像を現実と比較して、現実との類似性を判断するための密かな基準としてこの現実を承認するといったことはしないのである。それはいっさいのこうした比較を越えている――それとともに、こうしたいっさいが本当に現実であるのかといった問いをも越えている――のであるが、その理由は、このような演技の所作から語り出しているのが、一個の卓越した真理であるところにある。プラトンはおよそ哲学史のなかでも芸術が存在としてもつ位置に対するも

っともラジカルな批判者であるが、そのプラトンですらときとして、実人生上の喜劇や悲劇のことを舞台上のそれと区別しないで語っている。[2] というのも、自分の前に展開する演技の意味に気づきうるならば、実人生上の悲劇や喜劇か舞台上のそれであるかなどという区別は消えてしまうのである。目の前に展開する演劇に対する喜びがなにによっているかは、どちらの場合でも同じなのである。つまり、それは認識に対する喜びである。

このように見ることによって初めて、われわれが姿への変容と呼ぶものの十全な意味が明らかになる。変容とは、真なるものへの変容である。それは、魔法にかかることとは違う。つまり、まじないを解いてもとの姿に戻してくれる救いの言葉を待っているといった状態のことではない。そうではなく、この変容そのものが、救いであり、元来の姿への変容、真の存在への変容なのである。こうして演技の表現において、あるものがそのあるがままの姿で出現するのである。この表現において、それ以外の場合にはつねに隠蔽されており、われわれの手から逃れ出ていくものが、取り出され、明かるみにもたらされる。実人生の喜劇や悲劇を見る能力をもっているひとは、われわれ自身が演じているこの演劇を覆い隠している実際上の諸目的による幻惑から逃れることができるのである。

〈現実〉なるものは、さまざまな可能性をもった未来の地平のなかにある。さまざまな可能性、つまり、望ましい可能性、望ましくない可能性、いずれにせよいまだ決定されていない可能性の地平のなかにある。現実のあり方というのはしたがって、相互に相反する期待が呼び起こされ、しかもそれらのすべてが成就するわけではないという形をとっている。期待があまりにも大きいためにどうしても現実がそうした期待に遠く及ばないものとなるのは、未来が決定されていないためである。ところで、ある特別なケースにお

いて現実の意味連関が完結し、かつ充実した実現を見て、そこでは意味の流れが空虚なものに終ってしまうなどということがまったくないことがあるとするならば、そのようなものとしての現実はまさに演劇のごときものとなる。同じように現実の全体を、そのなかですべてが充実した実現を見る完結した意味連関として見ることのできる者は、人生そのものの悲劇と喜劇という言い方をするであろう。現実そのものが演劇として理解されるような、こうしたケースに即して考えてみると、われわれが芸術の演技として特記する演技の現実とはどのようなものであるかが浮かび上がって来る。演技とはなにであるかという意味では、いっさいの演技の存在はつねに約束の履行であり、純粋なる成就であり、自己自身のうちにテロス（目的）をもつエネルゲイアである。演技がこのようにして統一的な経過のなかで自己自身を完全に語り尽くすような芸術作品の世界こそは、実際にまったき変容を遂げた世界である。この世界を前にすると誰もが、〈このように世界は存在しているのだ〉と認識するのである。

こうして変容という概念こそは、われわれが姿と呼んだものがもつ自立的で卓越した存在のあり方を性格づけるものとなる。この概念によって、いわゆる現実とされているものがじつはいまだ変容されざるものとして規定されるし、芸術はこうした現実がその真理性へと止揚されたものであることが明らかになる。いっさいの芸術の底にミメーシス、つまり模倣の概念を見ようとする古典古代の芸術理論もやはり演技から出発していることは明らかである。そこでは演技とは神的なるものの表現としての舞踏であった。[3]

だがこの模倣という概念によって芸術における演技を記述しうるためには、模倣のうちに潜んでいる認識の意味を念頭においておく必要がある。存在しているのは表現されていることがらであり、これこそがミメーシスの根源的関係なのである。なにかを模倣する者は、自分が知っていることを、知っている形の

ままに表わす。小さな子供の遊びは模倣で始まるが、その際自分が知っているものを使い、しかもそれで自己確認をしている。子供たちが仮装好きなことはすでにアリストテレスが議論に用いているが、こうした仮装の喜びというのもただ単に仮装の裏に隠れ、見せかけを作って、見破られたり、見つかったりすることを目指しているのではない。そうではなく、仮装の喜びとは、表現することそのもの、表現されたことがらのみが存在しているのだというように表現することにある。仮装をする子供は、陰の自分がわかってもらいたいのではまったくない。子供が表現していることそのものが意図されていることであって、もしもわかってもらいたいことがあるとすれば、まさにこの表現していることそのものなのである。それが〈存在〉しているままに再認識される必要があるのである。(4)

いままで述べてきたことから、ミメーシスのもつ認識上の意味は再認識であるということを確認しておこう。だが再認識とはいったいなんのことであろうか？　ここで問題にしている表現なるもののもつ存在としての意味が完全に明らかになるためには、この再認識という現象のもっと正確な分析が必要であろう。周知のようにすでにアリストテレスは、芸術的表現は、楽しくないものまで楽しく見せてくれるのだということを強調している。(5)またカントも芸術を定義して、それは物の美しい表象であるとしているが、それは醜いものまで美しく見せることを芸術が心得ているからであった。(6)だがそうは言っても、それは技巧の旨さとか腕の良さなどのことを言っているのでないことは明らかである。芸術にあっては、職人の仕事の場合とは違って、作り出すときの手腕を賞賛するわけではないからである。それはせいぜいが第二次的な関心の対象でしかない。芸術作品においてひとが本当に経験し、また目を向けるところのものは、むしろその作品がいかに真実であるかということである。すなわち、ひとがその作品のうちにあることがらを、

そして自分自身をどの程度にまで認識し、かつ再認識するかなのである。

だが、この再認識なるものがそのもっとも深い本質からしてどういうものであるかを本当に理解するためには、すでに知っていることがらをいまいちど新たに認識する、すなわち既知のものをそれとして再認識するということだけに着目していたのでは駄目である。再認識の喜びというのはむしろ、既知のものの再認識という以上に、それを上回るものが認識されることにある。再認識においては、われわれがすでに知っていることがらが、いわば目が開かれたように、いままでそれを規定していた諸条件のもついっさいの偶然性や可変性を脱して浮かび上がって来る。それがあるなにものかとして認識されるのである。

ここにはプラトニズムの中心的なモティーフがある。プラトンはアナムネーシス（追憶）についての彼の教えのなかで、追憶という神話的な想念を、ロゴス、つまり言語の理念性（イデア性）のうちに存在の真理を求める彼のディアレクティケーの道と結びつけて考えている。[7] 実際に、再認識という現象のうちには本質に関するこうした理想主義（イデアリズム）の基礎がおかれているのである。〈既知のもの〉は再認識によって初めて自己の真の存在に到達し、自己のあるがままのありようを示すのである。再認識されたことによって、それは自己の本質が確定されたもの、自己のもつさまざまな側面の偶然性から解き放たれたものとなる。このことは、演技における表現を前にして起きる再認識にも完全にあてはまることである。このような表現は、偶然的で本質的ならざるものをすべて遙か背後に押しやってしまう。例えば、演技者自身の個別的で特殊な存在などは背後に退けてしまう。自らが表現するものが認識されることによって、彼の存在は完全に消失してしまうのである。しかしまた表現されたことがら、例えば、伝承された神話でよく知られている出来事なども、表現されることによって、いわばそれにふさわしい真実性へと高め

られるのである。真なるものの認識という観点からすれば、表現という存在は、表現される素材の存在よりも充実しているのである。つまり、ホメロス描くところのアキレスは、その原像である本当のアキレスよりも充実しているのである。

ミメーシスの根源的関係をわれわれは論じているのであるが、したがってこの関係は、表現されたことがらがそこに存在するということを含意しているだけではない。むしろ表現されたことがらがそれによってもっと本来的に現に存在するに至ることをも含んでいるのである。模倣と表現は、現実を写すだけの繰り返しにすぎないものではなく、本質の認識である。単なる反覆（Wiederholung）ではなく、〈取りだし Hervorholung〉である以上、模倣と表現のうちには観客も同時に含めて考えられている。模倣と表現は、表現が向けられているすべてのひととの本質的関連を自己のうちに宿している。

いや、さらにこう言うこともできるであろう。本質の表現は単なる模倣ではないのであるから、表現というのは必然的に〈示す zeigen〉ものである、と。模倣を行なう者は、削除したり、強調したりしなければならない。彼は〈示す〉のであり、〈示す〉がゆえに、望むと望まざるとにかかわらず、誇張しなければならない。その限りでは、〈かくかくのごとく存在する〉という存在者と、そうした存在者が自らを似せようとする元の存在者とのあいだには、止揚し難い存在の距離がある。周知のごとくプラトンはこの存在論的な距離に固執した。つまり、模像は原像に較べるならば、その幾分かを残すだけであり、所詮はその量の多寡だけが問題であるという主張を展開し、それに基づいて、芸術の演技における模倣や表現は模倣の模倣であるとして、一番低い第三番目のランクへとおとしめている。(8) とはいえ、芸術の表現のうちには、真の本質認識の性格をもつ再認識が働いていることには変わりない。しかもこのことは、プラトンが、

すべての本質認識は再認識であると理解したことによって、思考のことがらとしても根拠づけられているのである。こうしてアリストテレスは、詩文（ポエジー）は歴史よりも哲学的であると言うことができたのである。[9]

模倣はそれゆえ表現として特別な認識機能をもっている。こうした理由から模倣という概念は、芸術は認識であるということの意義が問題なく受け入れられていた限りは、芸術理論において十分に有効なものであり続けたのである。だがそれは、真なるものの認識とは本質の認識であると決まっていた限りでのことであった。[10] 芸術こそはこうした本質認識に誰にも得心のいくかたちで役立つものだからであった。だが反対に近代科学の唯名論や、それにともなう現実概念――それに基づいてカントは美学に対して不可知論的な結論を引き出したのであるが――にとって、ミメーシスの概念は美学上の拘束力を失っていったのである。

美学のこのような主観性への転回がもつアポリアが明らかになってみると、われわれがそれ以前の伝統に目を向けるべく要請されていることがわかる。芸術が、変転するさまざまな体験の対象が空白形式（Leerform）のように、そのつど主観的に意味を附与されるといった、変奏の多様性をもったものではないとするならば、〈表現 Darstellung〉こそが芸術作品そのものの存在様式として認められなければならない。その準備として、表現の概念が演技の概念から導き出された。自己を表現するということが演技の真の本質である――それゆえ芸術作品の真の本質でもある――以上は、表現の概念を演技のそれから導き出せるのである。演じられた演技こそは、その表現によって観客に語りかけるものである。しかも眼前に演じられるものとのいかなる距離にもかかわらず、観客がそれに属した存在となるように語りかけるのである。

そのことが一番はっきりしていたのは、祭祀行為における表現のあり方である。ここには会衆との関係が存在することは明白である。どんなに反省的な美的意識であっても、美的対象をそれ自身として自己の前に立てるような美的判別を行なってこそ、祭祀形態の、もしくは宗教的演技の真の意味を捉えることができる、などと考えることはもはやできないはずである。祭祀行為の遂行は宗教的真理にとって本質的ならざるものであるなどとは、誰も言い張ることはできないであろう。

そのことは演劇一般についても、そして文学という形をとった演劇についても、同じようにあてはまる。演劇の上演を演劇そのものから切り離して考えることはできない。例えば、上演は演劇の本質的存在に属するものではなく、演劇が経験される美的体験などと同じに主観的で流動的なものであるなどと言って、演劇そのものから切り離して考えることはできるものではない。むしろ上演においてこそ、いや上演においてのみ、作品との出会いが起きるのである——その点は音楽の場合にもっともはっきりしている。それはまたちょうど祭祀において神的な存在との出会いが起きるのと同じである。こう考えてみると、遊び(Spiel)の概念から議論を始めたことの方法上の利点がはっきりしてくる。われわれが芸術作品に触れるには種々の条件があるが、芸術作品はそのような条件のもとで自己を示すのであって、そうした条件のもつ〈偶発性〉から無制約的に切り離して、孤立させることはできないのである。にもかかわらず、もしもそうした孤立化が起きると、その結果は、単なる抽象化であって、芸術作品の本来的な存在を矮小化するものでしかない。世界に対して自らを演じる作品は、この世界に内属しているのである。演劇は演じられることによって本来の演劇となるのであり、まして音楽は鳴り響かねば音楽ではないのである。

要するにここでの私のテーゼは、芸術作品の存在を定義するにあたって、それを美的意識の対象として

定義することはできないというものである。なぜなら、逆にこの美的態度そのものが自分についてそうであると思っているところのもの以上のものだからである。つまり、この美的態度も、表現という存在過程の一部であり、遊びとしての演技に本質的に内属しているものだからである。

以上のことは存在論的に見て、どのような帰結をもつのであろうか？　このように、演技のもつ遊びとしての性格から出発した場合に、それは美的存在のありようをもっと詳しく規定しようとするわれわれの試みにとってなにをもたらすであろうか。とりあえずおよそ次のことだけは明らかである。演劇および演劇をもとに理解された芸術作品は、もろもろの規則や行為基準の単なるシェーマなどではないということであり、また、そうした規則や基準の枠内で自由に上演が実現するといったものではないということである。また演劇を演じるということは、演じたいというなんらかの欲求があってそれが満足されるのだというふうに理解することもできないのであって、むしろ文学そのものが現実の存在へと立ちいでる（das Ins-Dasein-Treten）ということなのである。こうした文学作品は、そのつど演じられることにおいてのみ、つまり演技においてのみ演劇として存在するものでありながら、しかも自己固有の存在であって、演技のなかで自ら現出してくるようなものであるということになるが、それではこうした文学作品はその本来の存在からしてどのようなものであるのか、という問いが出てくる。

そこで思い出されるのは、〈姿への変容〉という先に用いた定式である。演技とは姿である——このテーゼの意味するところは次のようなものである。姿は演じられることにのみ依拠しているのであるが、それにもかかわらず、それ自身で意味をもった全体であって、そうしたものとして繰り返し演じられ、その意味を理解しうるものである。だがまたこの姿は演技でもある。それは——いま述べた理念的統一性をも

っているにもかかわらず――そのつど演じられることによってのみ完全な存在を獲得するものだからである。この両面が共属的なものであることこそ、美的判別という抽象化に対抗してわれわれが強調しなければならないものなのである。

この両面の共属性についてわれわれは、美的意識の本来的な構成要素である美的判別に対抗して〈美的無判別〉なるものを提示するという形をとることができよう。すでに明らかになったことであるが、模倣において模倣されたもの、作者によって形態を与えられたもの、演技者によって演じられたもの、観客によって認識されたもの、それらこそが演技の意味として意図され、思念されたものであり、それゆえ作家による形態化、つまり作家の表現上の成果といったものがそれだけとして取り出されるようにはなっていないのである。にもかかわらず美的判別を行なう場合には、形態化とその素材が、文学とそのなかの〈見解〉が区別される。だがこうした区別というのは二次的なものである。演技者が演じ、観客が認識するのは、作家によって意図され、思念された人物や行為である。ここには二重のミメーシスがある。つまり、作家が描き(darstellen)、演技者が演じる（darstellen）という二重のミメーシスがある。だがこの二重のミメーシスはじつはひとつのものなのである。そのいずれにおいても現実の存在へと立ち現われてくるのは、同じものなのである。

もっと正確に言えば次のようになるであろう。すなわち上演におけるミメーシス的な演技は、文学が本来のぞんでいるものを現実の存在へともたらすのである。文学とその素材、文学とその上演という二重の判別に対抗するのは、それに相応してこの区別をしない二重の無判別である。この無判別性は、芸術の遊びのうちに認識される真理の統一性としてあるのである。例えば、文学に接して、その素材になっている

話の由来について考えたりするのは、本来的な文学経験からの逸脱である。同じく、演劇に接した観客が、その上演のもとになっている見解や、俳優たちの出来栄えを、それそのものとして反省するならば、それは本来的な演劇経験からの逸脱である。このような反省はそれだけですでに、作品そのものとその上演という美的判別を含んでいる。ところが、すでに見たように、経験の実質そのものにとっては、眼の前で演じられる悲劇的もしくは喜劇的シーンが舞台の上で起きようと、実人生において起きようと――観る立場に留まる限りは――どちらも同じことである。われわれが姿と呼んだものが姿であるのは、それがこのような形である意味をもった全体として現われるからなのである。それは即自的存在ではない。したがって、われわれとの出会いも、その姿にとって偶有的な媒介を経てのことではない。そうではなく、この姿は媒介によってその本来的な存在を獲得するのである。

こうした形姿がその上演や実現においてさまざまに変奏されることは確かである。だが、それがいかにそのつどの上演者の見解によるものであろうと、そうした多様な変奏も彼らの主観的な意図の中に閉じ込められているわけではない。それらは身体的に (leibhaft) 存在しているのである。つまりそれらは、さまざまな主観的見解の多様性なのではなく、作品の存在可能性、いわば自己を解釈してそのさまざまに多様な側面を示す作品自身の存在可能性なのである。

こう考えたからといって、もちろんそれはこうした点に美学的反省をなしうる契機があることを否定するものではない。例えば、あるひとつの戯曲が種々さまざまに上演される場合に、われわれはそのひとつひとつの媒介の仕方を区別することができる。また同じく、戯曲以外の芸術作品であっても、それに接する際の種々の条件の変動を想定することができる――例えば、ある建築作品を見るにあたって、もしもま

わりの障害物を取り除いて〈それとして〉見た場合にはどのような効果をもちうるか、もしくは当該の建築物の周囲はどのようであるべきかといった観点から見ることもできる。またある絵の修復の問題にかかわる場合でも同じことである。これらのどの場合においても、作品とその〈上演 Darstellung〉との区別がなされていることは確かである。[11] だがしかし、この事実のあまりに、上演において可能な変奏をまったく自由で勝手気儘なものであると見なすならば、それは芸術作品のもつ拘束力というものを無視したことになる。本当のところは、こうした変奏はすべて〈正しい〉上演という批判的な基準に導かれ、それに服しているのである。[12]

そのことをわれわれは例えば現代の劇場において知っている。つまりそこでは、あるひとつの演出、あるひとつの役作り、またある実際の音楽演奏に発する伝統が存在しているということである。そこではさまざまな解釈が勝手気儘に並列的に存在しているのではない。解釈の単なる多様性しか認められないということではない。むしろそこでは、先達をたえず模範にしながら、またたえず生産的に変革してゆく中で一個の伝統が形成されていくのである。そしてどんな新しい試みもこの伝統と対決していかざるをえないのである。再生芸術にかかわる芸術家も、この点についてはある程度の意識をもっている。つまり彼がどのように作品に取りかかるか、どのように役に挑むか、それらはすでに同じことを行なった先達の模範に、彼がそうしたことを行なうだけでつねにすでになんらかの形でかかわっているのである。だがそう言っても、それは盲目的な模倣がなされるということではまったくない。ある偉大な俳優や、演出家や音楽家によって作られた伝統は、それが模範として作用し続けるからといって、自由な創作にとっての障害となるものではない。むしろこうした伝統は、作品そのものと分かち難く融合しており、このような模範との対

決は、作品そのものとの対決に劣らず芸術家の創造的な再生活動を呼び起こすものなのである。再生芸術の特徴というのはまさに、このように芸術家がかかわる作品が、こうした創造的な再生活動の自由を与えてくれ、それによって芸術作品の同一性と連続性を未来に向けて明瞭に開いておくところにある。(13)〈正しい上演〉であるかどうかをはかる基準というのは、おそらくはきわめて流動的で相対的なものであろう。しかし固定した基準をもつことを諦めねばならないからといって、上演のもつ拘束力は減少するものではない。それゆえわれわれは、ある音楽や戯曲の解釈に接して、決められた〈テクスト〉を使って勝手な効果を産み出そうとする自由は認めないであろう。それは確かであるが、また逆にある特定の解釈が聖典化(カノン)されることがあるとすれば——例えば、作曲家本人が行なったレコード演奏、聖典化された初演に由来する詳細な演出細目などをもとにしたある特定の解釈の聖典化などが起きるとすれば——それは解釈の本来の課題を見誤るものであると考えるであろう。こういった仕方で解釈の〈正しさ〉を追求するとすれば、それは作品そのもののもつ拘束力に対して不当なことであろう。作品そのもののこの拘束力こそは、ひとりひとりの解釈者を独自の、かつ直接的な仕方で拘束するものであり、模範をただ模倣していればよいという、楽な行き方を許さないものなのである。

気儘な再生という〈自由〉をただ外面的なものであるとか、周辺現象にすぎないとかいうように考えてしまい、むしろ再生された全体を、作品の拘束力によるものであると同時に、自由なものであるというように考えないのは明らかに間違いである。解釈とはある意味では追創造であるが、この追創造はすでに行なわれた創造行為に追随しているものではなく、創造された作品のフィギュアー(紋様)に合わせているのである。解釈者は自らがそのなかに認めた意味に従って、それを表現にもたらすのである。したがって、

例えば音楽などで古い楽器を使った歴史的忠実さを重視した演奏があるが、それらは当人たちが思っているほど忠実なものではないのである。そうしたものはむしろ模倣の模倣として、「真理から三重に離れてしまう」（プラトン）危険をもっている。

唯一正しい上演という理念は、われわれの歴史的存在の有限性を考えるならば、いささか理不尽なものを含んでいる。これについては別の議論との関連でまだ述べることがあろう。どんな上演も正しいものであろうとするという事態について述べたが、それは、媒介（上演）と作品そのもののあいだに区別をつけないことこそが作品についての本来的な経験であることを立証するものにほかならないからである。美的意識が作品とその媒介（上演）とのあいだに区別を行なうことがあるとすれば、それは一般的に言って批評の場合だけである。つまりはそうした媒介が失敗している場合だけであり、このこともいま述べたことと符合する事態である。媒介とは、その理念からして全体にわたるものなのである。

こうした全体的媒介とは、媒介するものが媒介物として自己自身を止揚することを意味している。ということは、再生は（演劇の場合でも音楽の場合でも、いや叙事的作品や叙情詩の朗読や吟詠の場合ですらも）それそのものとしては主題化されないということである。そうではなく、再生を通じて、そして再生において作品が自己自身を表現にもたらすのである。同じことは、後に見るように、建築物や造形芸術作品が自己自身を表現にもたらす際には、それに接し、出会うという性格をもっていることについても言える。ここでも作品への接し方そのものは主題化されないが、それは、逆にこうした実際の生活連関を捨象しなければ作品そのものを把握できないということでもない。むしろ作品はこうした生活連関そのもののなかにあるのである。作品が過去の時代に由来し、永続的なモニュメントとして現在のうちに入り込んで

いるということだけでは、その作品の存在を、美的意識もしくは歴史意識の対象にすることにはまったくならない。そうした作品は、いまなおその機能を有する限り、いかなる現在とも同時的なものである。いやそれどころか、そうした作品が単なる芸術作品として美術館に場所を占めるようになっても、いまなお完全には自己自身から疎外されてはいない。それは単にそうした芸術作品が、それの本来もっていた機能の痕跡を完全に消失させることは決してなく、知る者にはその本来の機能を再認識し、再生することができるというだけのことではない——美術館の回廊に他の作品と並べられて、自己の場所を指定されている場合でも、芸術作品はいまなお自己自身が自己の起源なのである。作品は自己自身の妥当性を主張しているのであり、そうする仕方そのものが——他の作品を〈顔色なからしめたり〉、またはそれらに対してよい補充機能を果たしたりするその仕方そのものが——やはりなお作品そのもののなにものかなのである。

われわれが問題にしているのは、このように時代や状況の変化に応じてさまざまに自己自身を表現する作品の、この〈そのもの〉、その同一性である。作品はさまざまに変化する側面へと自己を解きほぐすといっても、それは自己の同一性を失うという形でないことは確かであろう。作品はこうしたさまざまな側面のすべてのうちに存している。これらの側面はすべて作品に内属している。すべて作品と同時的に存しているのである。芸術作品の時間的解釈（temporale Interpretation）という課題が立てられるのはそのためである。

c　美的なものの時間性

それでは、それはどのような〈同時性〉なのであろうか。美的存在に具わっている時間性とはどのようなものであろうか。美的存在がもつ、このような同時性および現在性は、一般に、美的存在の無（超）時間性と言われている。だが、そこで生じる課題は、この無時間性なるものを時間性との関連の相において考えることである。というのも無時間性は時間性と本質的に関連し合うものだからである。無時間性ということはとりあえずは、時間性を基本とし、時間性との対立で立てられる弁証法的規定にほかならない。二種の時間性、つまり、歴史的時間性と超歴史的時間性ということを、例えばゼードルマイアーは、バーダーを受けつぎながら、ボルノーの考えに依拠しつつ、芸術の時間性を規定しようとする際に述べているが(1)、それも一種の弁証法的対比の域を越えない。そこでは、超歴史的な〈全き〉時において、〈現在〉は束の間の瞬間ではなく、充実した時間であるとされる。その特徴を安らかさ、軽快さ、無垢などといかように名づけようと、そうした記述は〈実存的な〉時間という観点からなされたものである。そのような対比が不十分であることは、事の理としてここでいう〈真の時間〉が歴史的・実存的な〈仮の時間〉の中に入り込んでいるものであることを認めるに及んで、たちどころに判明する。このように〈仮の時間〉に〈真の時間〉が入りこむならば、それは明らかに一種の神性顕現（エピファニー）の性格を具えているではあろうが、それだけにまた経験的意識にとっては連続性のないものとなるのであろう。

したがって、ことの性質から見て、先に述べた美的意識のアポリアがここでも繰り返されていることになる。というのは、まさに連続性こそがそれぞれの時間理解を作り上げているのであり、芸術作品の時間性といえども、その例外ではないからである。ここで、時間の地平についてのハイデガーの存在論的解明を彼らが誤解していることがその報いをうけることになる。つまり、彼らは現存在の実存論的分析の方法

上の意味を守らずに、関心（ゾルゲ）、死への先駆け、といった根本的な有限性によって規定されている現存在の実存論的で歴史的な時間性を、実存理解のいくつかの可能性のひとつとして扱ってしまい、そのために、ここで時間性として開示されるものが理解の存在様式そのものであることを忘失してしまったのである。芸術作品がもつ本来的な時間性を〈全き時間〉として、退落していく歴史的な時間とは区別して際立ったものとするのは、実のところ、芸術に対する人間の経験が有限であることの反映にすぎない。時間についての聖書神学といったものだけが、人間の自己理解の観点からではなく、神による啓示の視点をとるために、〈全き時間〉を論じ、それゆえ芸術作品の無時間性とこの〈全き時間〉のアナロジーを神学的に正当化することができるであろう。この種の神学的な正当化を行なわなければ、〈全き時間〉論は、芸術作品が時間から離れているためではなく、まさに時間性をもっているがゆえに生じる本来の問題を覆い隠してしまうのである。

それゆえ、それがいかなる時間性であるのか、という問いを再び取り上げてみよう。(2)

われわれの考察の出発点は、芸術作品は演技である、すなわち、芸術作品はその本来の存在をその表現(Darstellung)から切り離してはもちえないにもかかわらず、その表現の中でこそ一個の姿としての統一性と独立性が生じるということであった。自らを表現することに依存しているところに芸術作品の本質特色がある。すなわちそれは、芸術作品は表現のうちにどれほどの変化や歪曲を蒙ることがあっても、それは芸術作品であり続けるという意味である。まさにそうであるからこそ、姿そのものへの連関をもち、そのなかから取り出すことのできる正確さの尺度に従う表現であるならば、どのようなものであれ、それなりの拘束力をもつのである。まったく歪曲としかいいようのない表現のように極端に否定的な場合であって

も、その例に漏れない。歪曲として意識されるのは、表現が姿そのものの表現として意図され、また判断されるからである。表現は、同一物の反復という性格をもっている。その点では解体したり、抹消したりしえない性格をもっている。ここでは、もちろん反復といっても、あるものが本来の意味で反復される、つまり、根源的なものに還元される、といった意味ではない。むしろ、いかなる反復も、根源的に作品そのものに具わっているのである。

このきわめて謎めいた反復という時間構造は、祝祭によってわれわれのよく知るところである。[3] 少なくとも定期的な祝祭は、繰り返しが特徴になっている。つまり、今年もまたこの祭りが戻ってきたという言い方をする。ここで巡り来る祝祭は、前のと別のものなのではなく、だからといって最初の祝祭の単なる回顧でもない。あらゆる祝祭がもつ根源的に神聖な性格は、通常の時間経験で、現在とか、記憶とか、期待とかがもっているような区別を知らないことは明らかである。祝祭の時間経験は、むしろ執り行ない(Begehung)、すなわち、ひとつの独自な現在性である。

祝祭を執り行なうときの時間性は、通常の継続的な時間経験をもってしては把握しがたい。祝祭の回帰を時間およびその三つの次元についての通常の経験から考えると、それは一種の歴史的な時間性の面を見せる。つまり、祝祭はその度ごとに変化する。というのは、いつも違ったことが同時に祝祭にともなっているからである。とはいえ、そうした歴史的な観点にあっても、そのような祝祭は、ひとつにしてしかも同一の祝祭であろう。そしてこの同一の祝祭は同一のものでありながら変遷を蒙ってきたのである。元来、祝祭はかくかくしかじかのものであり、かくかくしかじかに祝われ、それから次第に別の形で祝われるようになり、それがまたさらに違った形で祝われるようになる、ということである。

ところが、このような観点は、祝祭がもつ時間の性格にはまったくあてはまらない。この時間の性格は、それが執り行なわれるという点にあるのである。祝祭の本質にとって、その歴史的な諸連関は二次的なものである。祝祭は、歴史上の出来事である以上、同一のものでないには違いないが、また、かつては本来の祝祭があって、それが時代を経るに従って生じた形とは以前は違っていた、というようにその発生から規定することもできない。むしろ、その発生そのものに、例えばある祝祭が創設されたり、次第に導入されたりすることそのものに、定期的に祝われるということが含まれているのである。したがって、祝祭はその独自の本質からすれば、つねに違ったものである（たとえ〈まったくその通りに〉祝われたとしても）。いつも異なったものであることによってのみ存在している存在者は、歴史に属するすべてのものよりもさらに根本的な意味において時間的である。それは、生成と回帰においてのみその存在をもつのである。(4)

祝祭は祝われるからこそ存在する。だからといって、祝祭は主観的な性格のものであって、祝祭を行なうひとびとの主観性のなかにのみその存在をもつというのではない。むしろ祝祭が祝われるのは、祝祭があるからにほかならない。これは先に述べた演劇にもあてはまることであった。すなわち、演劇は観客のために上演されなければならないが、その存在は、決して観客それぞれがもつさまざまな体験の交点であるだけではない。むしろそれとは反対に、観客の存在の方が、自分で〈その場にのぞむ Dabeisein〉ことによって規定されている。その場にのぞむことは、同時にその場にあるなにか自分とは他のことにただ立ち会っているという以上の意味をもっている。その場にのぞむとは、参与することである。あることが起きていたとき、その場にのぞんでいたものは、それが本来どのようなものであったかよくわかっている。

その場にのぞむということが、主観的態度のひとつの様態、すなわち、〈ことがらに携わっている Bei-der-Sache-sein〉ことをも意味するのは、あくまでも派生的な意味である。目を凝らして動きを見る（Zuschau-en）のは、参与の純粋な様態である。その点では、神聖な合一（sakrale Kommunion）の概念を想い起こせばよいであろう。というのは、ギリシア語のテオーリア（Theoria）の本来の概念には、この神聖な合一ということが基本となっているからである。テオーロス（Theoros）とは、周知のように、祝祭のための使節団の参加者を意味する。ある祝祭のための使節団に参加するものは、その場にのぞむということ以外の資格や役割はもたない。したがって、テオーロスは、この語の本来の意味において目を凝らして見るひとを指し、その場にのぞむことによって祝祭儀式に参与し、またそうすることによって祭式上の法的特権、例えば自己の不可侵性を獲得するのである。

ギリシアの形而上学は、まだこれと同じように、テオーリアおよびヌースの本質を真正な存在者に純粋に立ち会うことと捉えている。(5) そして、今日のわれわれが見るところでも、理論(テオレーティッシュ)的な態度をとりうる能力は、ことがらに集中して我意を忘れることのできる能力と規定されている。(6) だが、テオーリアは第一義的には主観性のひとつの態度、主体によって行なわれるひとつの自己規定としてではなく、むしろ主体が目を凝らして見るものの側から考えられるべきである。テオーリアは、真に参与していることであり、行為ではない。それは受けること（Erleiden；Pathos）、すなわち、見ることによって引き込まれ捉えられている状態である。このような見解をとることによって、近年になって、古代ギリシアの理性概念の宗教的背景が理解できるようになったのである。(7)

ここでの議論の出発点は、芸術の演技に内属している観客の真の存在は、主観性の側面から、すなわち、

美的意識の一態度としてでは適切に把握しえない、ということであった。だからといって、観客の本質も、先に明らかにしたその場にのぞむ（Dabeisein）ということからは記述しえないという意味ではない。その場にのぞむということは、人間の態度の主観的な働きであるが、それには忘我（Außersichsein）の性格がともなっている。プラトンはすでに『パイドロス』の中で、忘我の恍惚ということを、自己のもとにある（Beisichsein＝正気である）ことの単なる否定、すなわち、一種の気狂い〔自己の本来あるべき場からはずれていること〕と見てしまうと、この恍惚性は無分別にも合理的理性の見地から誤認されてしまうことになる、という点を指摘している。事実、忘我は、なにかあるものにすっかり参与しているという積極的な可能性である。このようにその場にのぞんでいるということは、自己忘却の性格を具えており、ある光景に忘我の境地で身を委ねているということが、観客の本質をなしている。だが、自己忘却は、ここでは、決して欠如的な状態ではない。というのは、それは、観客が自分自身の積極的な働きかけとして行なっていることがらへの関与から生じてくるからである。[8]

芸術の演技に完全に没頭している観客と、ただ好奇心で見て楽しんでいる者との間には、明らかに本質的な相違がある。好奇心の場合も、眼前の光景に心を奪われたようになり、まったくわれを忘れ、そこから身を振り解くことができないといった性質がある。だが、好奇心が向けられる対象は、根本において見る者に対してなんら関係がないのが特徴である。つまり、それは見る者にとってなんの意味ももたない。その対象には、見る者がもう一度立ち戻りたいと思ったり、彼が心を集中させるようなものがあったりすることはない。というのは、その光景の魅力の基本となっているのは、斬新さ、つまり抽象的な他者性という形式上の性質だからである。それは、そのような対象が、弁証法的な補足項として、退屈するとか、

なんの感じもえられなくなるといった性質をもつ点で明瞭である。それとは逆に、観客に芸術の演技として表現されるものは、単にその瞬間において心を奪われるというようなことにつきず、それが持続することを請求しており、またそうした請求が持続することを含んでいる。

請求（Anspruch）という語は、ここで図らずも出てきたわけではない。キルケゴールによって提起された神学上の反省をわれわれは〈弁証法神学〉と呼んでいるが、そこで、この請求という概念が、キルケゴールの言う同時性概念によって意図されていることを神学的に説明できるようにしたのは偶然ではない。請求権とは、絶えず存続しているものであって、その権利の正当性（あるいは表向きだけの正当性であっても）がなによりも先決事項である。請求権は絶えず存在しているがゆえに、いつでもそれを主張できるのである。請求はいつも誰かに対して向けられており、それゆえ、そのひとに対して主張されるのでなければならない。ところが、請求という概念は、明らかに、請求そのものはその実現が一義的な合意のもとにあるような確定した要求（Forderung）ではなく、むしろそのような要求の基本をなすという意味をもっている。請求とは確定すべき要求の法的基盤である。請求への対応は弁済することである以上、請求権を主張するときには、まず具体的な要求の形をとらなければならない。したがって、請求権の存続に応じて、それは要求という形に具体化されるのである。

この請求概念のルター神学への適用は、信仰の請求がイエスによる真理の告知以来存続し、説教においてつねに新たに主張されているという点に基づいている。説教の言葉は、それ以外ではミサといった祭祀行為に課されるのとまったく同じ全面的仲介をなし遂げるのである。言葉はそのほかの場合でも同時性の仲介をなし遂げる力をもっており、それゆえに解釈学の問題において主導的役割を与えられることは、の

ちに見るところとなるであろう。

いずれにしても、芸術作品の存在には〈同時性 Gleichzeitigkeit〉が具わっている。同時性は、〈その場にのぞむこと〉の本質をなす。この同時性は、美的意識の同時性（Simultaneität）とは異なる。というのは、〈Simultaneität〉は美的体験のさまざまな対象が意識の中で同時に存在し同じように妥当し、結局はどうでもよいものになっていることを意味しているからである。それに対してここで、〈Gleichzeitigkeit〉と言われているのは、われわれに対して自己を表現しているのは唯一無比のものであり、たとえその起源は遙かかなたにあろうとも、その表現において完全な現在性をうるということである。したがって、この意味での同時性は、意識におけるあり方ではなく、意識にとっての課題であり、意識に求められる仕事（Leistung）である。この課題とは、ことがらに集中し、それが〈同時的〉になるように、すなわち、あらゆる仲介が全面的な現在性の中に止揚されている状態をもたらすようにすることである。

この同時性概念は、周知のようにキルケゴールに発しているが、そこでは特に神学的な色彩が与えられている。[9] キルケゴールにおいては、同時的とは単に時間的な意味で同時にあることではなく、次のような課題を規定している。すなわち、同時には存在しないことがら、つまり、自己の現在とキリストの救済の事蹟とを相互に仲介して、キリストの救済の事蹟を、それが過去のものであっても現在のことのように（かつてのことという距離をとらず）経験し信じる、という信仰者に対して課せられている課題である。これとは反対に、美的意識の〈Simultaneität〉は同時性によって提起されるこうした課題の隠蔽に基づいているのである。

この意味で、同時性は、特に祭祀行為、そしてまた説教における告知にも具わっているのである。その

場にのぞむということの意味は、ここでは純粋に救済の出来事そのものへの参与なのである。われわれに向けられている請求を目の前にして、これは〈見事な〉儀式だとか、〈立派な〉説教だとか、美的判別をするのが場違いであることは誰しも疑わないであろう。そこで私は、芸術の経験にも根底においてはこれと同じことがあてはまると強調しておきたい。芸術経験でも、仲介は全体的なものとして考えねばならない。制作を行なう芸術家の自己意識――例えばその生活史――、作品を上演する演技者の自己意識、そしてまた演技を受容する観客の自己意識、そのどれもが芸術作品の存在に対してなんら独自の正当性をもたないのである。

芸術作品として自分の眼前で演じられていることは、誰にとっても、ただ連続的に続いているだけの世界の連鎖の中から特に際立たせられたものであり、一個の独立した意味圏へと纏まりをもつに至っているので、誰ひとりとしてなにか別の未来とか別の現実に逃れ出ていこうといった動機が生じることがない。受容者は絶対的な距離をとらされており、いかなる実用的な目的をもった関与も拒絶される。この距離こそは、本来的な意味での美的距離なのである。というのは、これは見るための距離であって、これがあってこそ、自分の前で表現されていることに真に全面的に参与することが可能になるのである。したがって、観客の恍惚とした忘我の境地には、自分自身との連続性が対応している。観客は、自分が忘我の境に入っているまさにそのものによって、意味の連続性を求められるのである。眼前に表現されているのは、自分が生きている世界、宗教的道徳的な世界の真理であって、観客はその中に自己を認識するのである。臨在(Parusie)、すなわち、絶対の現在が美的存在の存在様式を示すであろうし、芸術作品がそのような現在の生じるところであればどこでも不変同一であるように、観客がその中にいる絶対的瞬間も忘我であると同

時に自分自身との仲介なのである。観客をありとあらゆるものから引き攫っていくものは、同時に彼に彼の存在の全体を与え返すのである。

美的存在が表現を必要とせざるをえないのは、したがって、不足とか自律的存在規定性の欠如を意味しているのではない。それは美的存在本来の本質に属しているのである。観客は、われわれが美的と呼ぶところの演技の本質要素のひとつなのである。ここでアリストテレスの詩学に見られる、かの有名な悲劇の規定が思い出される。すなわち、悲劇の本質規定には、明確に観客の状態が包括されているのである。

d　悲劇性について——範例として

したがって、悲劇に関するアリストテレスの理論が、美的存在一般の構造を示す範例として、われわれの考察に役立つはずである。周知のように、この理論は『詩学』の中に見られるものであり、それゆえ劇文学にのみ通用するかの印象を与えるかもしれない。しかし、悲劇性なるものはひとつの根本現象であって、この悲劇性という意味形姿（Sinnfigur）は狭い意味での悲劇、つまり芸術作品としての悲劇に限られるものでは決してなく、他の芸術ジャンルにも見られ、特に叙事詩においてもその本来のあり方をしうるものである。いやそればかりか実生活でも悲劇的なものに出会うことがあり、その意味ではなんら芸術にのみ特有な現象ではない。この理由から、今世紀になって、研究者によっては（リヒャルト・ハーマン、マクス・シェーラー）[1]、悲劇性を美学外の要素とすら考えている。つまり、悲劇性とは、ある倫理的かつ形而上学的な現象であって、この現象が外から美の問題領域に入り込んでいるだけだというのである。

しかし、われわれとしては、すでに美的なものという概念の疑わしさが明らかになった以上、ここで考えてみなければならないのは、逆に、むしろ悲劇的なるもの〔悲劇性〕こそが、美の根本現象なのではないかという問題である。すでにわれわれにとっては、美的なものは演技と上演のうちにあることが明らかになっている。したがって、悲劇性の本質をつまびらかにするためには、悲劇の理論、つまり悲劇の詩学を見ておく必要もあろう。

悲劇性については、アリストテレスから現代に至るまでさまざまな考察がなされてきたが、そこに現われているのは、悲劇の万古不易の本質といったものではもちろんない。悲劇の本質がアッティカ悲劇において比類なき形で描き出されていること——しかしそれでもエウリピデスを〈もっとも悲劇的な作家〉(2)と考えたアリストテレスの場合と、アイスキュロスこそが悲劇的現象の真の深みを顕わにすると考えた者の場合とでは違うこと——そしていうまでもなく、シェイクスピアあるいはヘッベルを念頭におく者にとってはなおさら違って見えること、この点にはなんの疑いもはさみえないであろう。ところが、こうした変遷が見られるからといって、それは悲劇性の統一的本質を問うのが無駄であるということではない。いやまさにその逆であって、そうすることによって悲劇性というこの現象がひとつの歴史的な統一性をもったものとしてその輪郭が浮かび上がってくるのである。キルケゴールは、近代の悲劇のうちには古代の悲劇が反映していると論じているが、この反映は、悲劇性についての近代における一切の考察のうちにつねに認められるのである。したがって、アリストテレスから考察を始めれば、それによって悲劇的現象の全体を一望のもとにおさめることになろう。アリストテレスは、彼の有名な悲劇の定義の中で、われわれがその解明を目指して議論を始めた、美的なものとはなにかという問題にとって決定的な方向づけを与えてい

る。それは、彼が悲劇の本質規定のうちに、観客に及ぼす作用を取り入れていることである。
多くの論議の的となった、この有名な悲劇の定義を詳しく扱うことは、ここでのわれわれの課題ではない。しかし、悲劇の本質規定の中に観客までが取り込まれているという事実を見ただけでも、演技にはそれを観る者が本質的に属しているという先に述べたテーゼの証左となるものである。観る者がどのような形で演技に属するかがわかれば、演技という形姿（すがた）にどのような意味があるかが明らかになるのである。したがって、観る者が演劇に対してとる距離も、決して任意に選択された行動なのではなく、演技の意味的統一に起因する本質的な関係なのである。悲劇作品は、ある悲劇的な経過の統一的な纏まりであって、この纏まりがそのものとして経験されてくるのである。ところで、当の悲劇的経過として経験されるものは、たとえ舞台で演じられる演技ではなく、〈実生活〉での悲劇であっても、一個のそれ自身で完結した意味の世界であり、いかなる形でも介入したり、変更を加えたりすることのできないものである。悲劇的なものは、ただひたすら甘受する以外にないものである。その限りでそれは、たしかにひとつの〈美的〉根本現象なのである。

ところでアリストテレスは、悲劇的な筋の組立てが観る者に対して特有の作用を及ぼす、と言っている。彼によると、上演は、エレオス（ἔλεος）とフォボス（φόβος）を通して作用する。この二種の情動を〈Mitleid（同情）〉と〈Furcht（畏れ）〉とドイツ語に訳す伝統的な訳し方（レッシング）では、あまりに主観的な響きが生じてくる。アリストテレスで取り上げられているのは〈同情〉ではまったくないし、ましてや、その後何世紀にもわたってさまざまに変化した〈同情〉[3]についての考え方でもない。同様に、ここで言う〈畏れ〉は内面的な心理状態と理解すべきものではない。両者はむしろ、人間に襲いかかり、人間を翻弄

する運命的な出来事なのである。エレオスは悲嘆であり、それも悲惨なものを眼のあたりにすると見舞われる悲嘆のことである。オイディプス王の運命（アリストテレスがつねに念頭においている例であるが）は、このようにして観る者を嘆きの淵に沈める。ドイツ語の Jammer（悲嘆）という言葉は、単に内面の心理を意味するのではなく、この内面の表現をも同時に意味するのであって、それゆえ原語エレオスの巧みな置き換えである。これと同様に、フォボスも単にある心の状態をいうのではない。むしろ、アリストテレスも言っているが、血が凍りつき、身の毛もよだつ寒気をともなう恐れ[4]なのである。そして、悲劇の特徴としてエレオスと結びついて問題とされるときにこのフォボスが意味するのは、奈落へと破滅の道を急ぐ者を見て、怖さのあまり身を固くするわれわれが思わず覚えるあの戦慄感なのである。悲嘆と戦慄とは、眼前に展開する出来事によって金縛りにあっていることを示すエクスタシス、つまり我を忘れた脱自状態のあり方なのである。

ところでアリストテレスでは、この二種の情動について、それらは演劇がそうした情熱からの、そして情熱による浄化を引き起こす媒介であると言われている[5]。周知のように、この翻訳は異論のあるところであり、とりわけこの属格をどのように捉えるかは論議の対象である。しかし私には、アリストテレスが考えていることがらは、この論議とはまったく無関係と思われる。また、結局はこのことがらを認識してこそ、二つの文法上まったく見解を異にする解釈が、かくもすたれずに対立しつつ存立してこられた理由もわかるはずである。アリストテレスが念頭においているのは、悲劇を観る者を見舞う悲劇的憂愁であるということははっきりしていると思われる。ところで憂愁に浸るということは生の重圧からの軽減と解放であり、そこには苦痛と快楽とが独特な形で混じり合っている。どうしてアリストテレスはこの状態を浄化

と名づけえたのであろうか。情動に付帯する、あるいは情動がそうであるとされるこの浄化を必要とするものとはなにであろうか。そして、どうしてそれは悲劇に震撼されることで解消されるのであろうか。答えは以下の点にあるように私には思われる。悲嘆と戦慄に襲われるということは、苦痛に満ちた分裂(Entzweiung)を表わしている。そこに見られるのは、眼前に起きていることに同意しないこと、つまり恐るべき出来事に抗い、それを認めようとしないことである。しかしまさに、存在とのこの分裂が解消するというそのことが、悲劇的カタストロフィーの作用なのである。したがって、悲劇的カタストロフィーが引き起こすのは、恐怖と戦慄に胸が締めつけられる状態からの全面的解放である。つまり、宿命の及ぼす悲嘆と戦慄がひとを呪縛して離さない、その呪縛の状態から解放してくれるばかりではない。それとともに、存在するものと自己とのあいだを引き裂くすべてのものからも解放されるのである。

したがって、悲劇的憂愁は一種の是認、自己自身への回帰を表わしている。そして、近代の悲劇においては決して珍しくないように、主人公が自らの意識においてもそのような悲劇的憂愁の調子を帯びている場合には、自らの宿命を受け入れているのであり、自らもそうした是認に少しばかり参与しているのである。

しかし、この是認の本来の対象はなんであろうか。そこで肯定されるものはなんなのか。道徳的世界秩序の正義でないことは確かである。罪が悲劇を招くという悪名高い理論は、もちろんアリストテレスの場合にはほとんどなんの役割も演じていないものであるが、それがよく援用される近代以降の悲劇に関してさえ、なんら適切な解明となりえていない。というのは、およそ悲劇とは、罪と罰とが公正な配分をされているかのように相応する場でも、道徳上の責任清算がきれいに行なわれる場でもない。近代以降の悲劇においてもまた、罪や運命を完全に主体に帰することはありえないし、あってはならない。むしろ悲劇的

結末の方が罪よりも遥かに重いのは、悲劇的なものの本質にとって特徴的なことである。罪はまったく主体に原因があるとするようになった近代の悲劇にあってもなお、古代ギリシアのあの運命の圧倒という契機は作用しているのであって、この契機はまさに罪と運命との不均衡という形で、万人に平等のものとして現われるのである。ヘッベルになると、主体の罪の責任が、悲劇的出来事の経過にきわめてはっきりと組み込まれており、その点で彼は悲劇とまだ呼ぶことのできるぎりぎりの線上にあると言えよう。同じ理由から、キリスト教的悲劇という考え方もまた、それ自体疑わしいものである。つまり、神による救済史の光に照らしてみれば、人間の運命を決定するのはもはや、悲劇的出来事にとっては構成的な、幸福と不幸との大きさではないからである。ある家系にかけられた呪いから生ずる古代ギリシアの苦悩と、自己自身と齟齬をきたし葛藤に陥った意識の引き裂かれんばかりの苦痛とを対比させて考えたキルケゴールのなかなか面白い考え方も、(6)悲劇性そのものの限界に近い。彼によるアンティゴネーの翻案は、(7)もはや悲劇とは言えないであろう。

したがってもう一度繰り返して問わなければならない。そこではいったいなにが観る者によって肯定されるのであろうか。明らかにそれは、ある罪深い行為に由来する結果の不当性、その恐るべき大きさであって、それは観る者にとっては本来耐えきれないものである。悲劇における是認とは、この耐え切れないものに打ち克つことである。それは、真の合一（コムニオン）の性格を帯びている。このように過剰なほどの悲劇的不幸に触れることで、われわれの真に共通なあり方が経験される。つまり観客は運命の力を眼のあたりにして自己を認識し、自らの有限な存在を認識するのである。王家のひとびとにふりかかる出来事には、およそ範例としての意味があるのである。悲劇的憂愁による同意は、悲劇的な経過そのものや、さらには主人公

たちを襲う宿命の公正さに対して与えられるのではなく、すべてのひとに共通している形而上学的な存在秩序に向けられているのである。〈そうしたものなのだ〉というあの言い方は、観る者の一種の自己認識であって、観客は、その中では他のひとびととまったく同じ生を生きている目もくらむような場から洞察をえて、我にかえるのである。したがって悲劇的是認とは、観る者が自ら意味の連続性に立ち帰ることによってえられる洞察のことである。

悲劇性についてのこうした分析から引き出せるのはただ単に、この悲劇性なるものが、美学上の基本概念であるということだけではない——基本概念である理由は、観客の存在にともなう距離が悲劇の本質に属するからであるが、もっと重要なことは、この観客の存在による距離が美的なものの存在のあり方を規定しているには違いないが、この距離は、先にわれわれが美的意識の本質特性であると見た〈美的判別〉[8]を含んではいないということである。観客がもつ距離といっても、それは表現芸術が享受しうるような美的意識による距離ではない。むしろ観客は、その場にのぞんでいることで合一（Kommunion des Dabeiseins）しているのである。悲劇という現象における本当の重点は、最終的には、そこで表現されていること、そして認識されていることのうちにあり、しかもそれに引き込まれるかどうかをおそらく自由には選びえないということが重要なのである。劇場で祝祭として上演される悲劇は、それを見る観客のひとりびとりの人生にとっては例外的状況を描いているには違いない。だがたとえいかにそうであっても、その悲劇は単なる冒険に類した体験ではない。無我夢中の陶酔をもたらすものでもない。そうした無我夢中の痲痺状態から眼が醒めて自分の本当の存在に戻るといったものではない。むしろ観客を襲う高揚や震撼は本当のところは、その観客本人の自己自身とのいいいい連続性を深めるのである。悲劇的憂愁が生じるのは、観客に自己認

識がえられるからなのである。そして観客が悲劇の出来事のうちに自己自身を再認識するのは、彼がここで遭遇する世界が彼にとって宗教的もしくは歴史的伝統によってすでに知られている世界だからである。たとえ後世の意識にとってはこの伝統がもはや拘束力をもたないものになっているにしても——すでにアリストテレスにとって確実にそうであったし、セネカやコルネイユにとってはなおさらそうであったが——こうした悲劇作品やその素材が影響作用を及ぼし続けていたことは、単に文学上の模範が通用し続けていたという以上のことである。こうした作用は、観客が当該の伝説を知っていることを前提にしているだけではない。その伝説の言葉が彼をなおも本当に捉えることを意味しているのである。それによって初めてこうした悲劇作品やその素材との出会いが自己との出会いになりうるわけである。

こうした形で悲劇性について言えることは、本当のところ、もっと遙かに包括的な度合いであてはまるのである。詩人がどれほど自由な創作をしている場合であっても、その創作はあくまで、すでに妥当している伝統に縛られている媒介者としての一側面にすぎない。彼は自分ではどんなに自由に話を作ったと思い込んでいても、その創作は自由ではない。むしろ太古のミメーシス理論の基盤に属するものは今日までも存続しているのである。詩人の自由な創作は、その詩人自身をも拘束している共通の真理の表現なのである。

これは他の芸術ジャンル、特に造形芸術に関しても変わりない。想像力による自由な創造が体験を文学に変えるという美学の神話、またそれにともなう天才崇拝があるが、それが示しているのは、ただ単に、一九世紀においては神話的‐歴史的な伝統世界がもはや自明の所有財産ではなくなっているということにすぎない。だがたとえそうであっても、想像力とか天才的創作とかいう美学の神話はやはり誇張であって、

本当に存在しているものに照らすならば通用しない。相変わらず、素材を選択し、また選択した素材を作品に仕上げるのは、芸術家の自由気儘によることではないし、それはまた単に彼の内面の表現なのでもない。むしろ芸術家はすでにひとびとの気持ちの用意ができたところに語りかけるのであり、それに従って、所期の効果を挙げそうなものを選び取るのである。その際彼は、集まってくる観客、彼の念頭にある観客と同じ伝統に立っている。この意味では彼は本当のところ、ひとりの個人でもなければ、思考する意識でもないのであって、自分のしていること、自分の作品が語ることを明確に自覚している必要はないのである。演技者や彫刻家、あるいは、観客、鑑賞者が引きつけられる世界というのは、決して彼らにとって異質な世界なのではない。魔法の世界であったり、陶酔や夢の世界といった異質な世界なのでは決してない。彼がとり込まれている世界は、いつでも彼自身の世界なのであり、彼はその世界のうちで自己をより一層深く認識することによって、さらに本来的にそこにとり込まれていくのである。それによって意味の連続性が存続するのであり、そうした連続性が芸術作品と実人生の世界とを結びつけるのである。そしてある教養社会の意識がどれほど疎外された意識をもっていても、この意識といえどもこのような連続性から決して完全にのがれていることはないのである。

いままでのことから結論を引き出してみよう。美的存在とはなんであろうか。この問題についてわれわれは、遊戯の概念、また芸術における遊戯の特徴である姿への変容という概念を手がかりに、ある程度一般的なことを証示しようと努めてきた。つまり、文学や音楽の表現もしくは上演は、なんらかの本質的なことがらなのであって、決して偶有的なものではないということである。そうした表現や上演のなかでこそ、芸術作品がそれ本来のものとしてあるあり方が完結するのである。つまり、芸術作品とはそれによっ

て表現されているものの現存在であるということが実現するのである。美的存在は表現されることにおいて自己の存在をうるというのは、美的存在に固有の時間性であるが、作品が再現されることによってまさにこの時間性が、自律的で独自の現象として現実存在となるのである。

ところでここで出てくる問題は、こうしたことが本当に一般的に妥当するのか、そして美的存在の存在性格の定義はこれでよいのかということである。彫刻のような立体的な性格をもった芸術作品にもあてはめてよいのかという問題である。この問題をまずは造形芸術に関して扱ってみたい。そこでは、すべての芸術ジャンルのなかでもっとも立体的なジャンルである建築芸術こそが、このわれわれの問題の解明にとって特に有用であることが明らかになるであろう。

第2節　美学的帰結と解釈学的帰結

a　画像の存在価（Seinsvalenz）

造形芸術においては、作品は一義的な同一性をもつように見え、その作品には別の表現（Darstellung）などがあるとは思われぬほどである。変化があるとしても、それが作品自体の側にあるとは思われない。そのため、そのような変化は、主観の側から生じるということになる。このように、主観の側から作品の適切な体験を妨げる制約が生じることはあるかもしれないが、そのような主観的制約は、原理的に克服可能である。造形芸術作品はいずれも〈直接に〉、つまり、なんらかの媒介を必要とせずに、作品自体として経験することができると思われるのである。美術作品で複製がある場合、たしかに複製は芸術作品そのものとは言えない。しかし、美術作品には必ずなんらかの主観的な条件のもとで接するので、作品そのものを経験しようとすれば、明らかにこれらの条件を捨象しなければならないということである。そのようなわけで、ここでは美的判別に十分な正当性があるように見えるのである。

美的判別が特に依拠することができるのは、一般にドイツ語で〈画像　Bild〉と呼ばれるものである。Bildと言うときにわれわれは、まずなによりも近代の板絵（Tafelbild）のことを考える。絵画はある特定の場所に結びついてはおらず、周りを囲む額縁によって、まったく独立したものとして自分自身を呈示しており、まさにそれゆえに、現代の美術館に見られるように、絵を思いのままに並べることも可能になる

のである。そのような絵画には、文学や音楽についてわれわれが強調した、媒介を求める客観的な必然性は、一見まったくないように見える。展覧会や画廊のために絵画が描かれるのは、お抱え〔委託〕芸術の衰退とともに普通のことになったが、まさにこれは、美的意識による抽象化の要請や、天才美学に定式化されたインスピレーションの理論に明らかに見合うものである。それゆえ、絵画は美的意識の直接性を保証しているように見える。つまり、絵画はいわば、美的意識が普遍性を要求するために不可欠な証人なのである。美的意識は、歴史的な所産を受けいれる形式として芸術および芸術性の概念を作り上げ、またそれによって美的判別を行なうのであるが、この意識が蒐集（コレクション）の始まりと時を同じくしているのは、明らかに偶然の符合ではない。蒐集（コレクション）は、われわれが芸術として受けとるすべてのものを美術館に集めるものであるが、それによってあらゆる芸術作品はいわば画像化されることになる。すなわち、芸術作品は、それが属していたあらゆる生の連関から切り離され、つまり、本来作品に接する際にあった特殊な諸条件から切り離されることによって、絵画（ビルト）のように額に入れられ、いわば壁に吊されるのである。

そこで、画像の存在様式をもっと精密に考察し、演技を手がかりとして記述した美的なもののありようが、画像とはなんであるかという問いについてもあてはまるかどうか検討することにしよう。

画像の存在様式についての問いは、画像の多種多様な現われ方すべてに共通している、あるなにものかへの問いである。それゆえ、この問いは一種の抽象化を行なうが、この抽象化は決して哲学的反省が恣意的に選んだものなどではなく、すでに美的意識によってなされたものである。美的意識にとっては、原則的に、現代の写像技術に含めうるものすべてが画像となるのである。画像の概念をこのように用いるのは、たしかに歴史的に見れば正しくはない。現代の美術史研究は、われわれが絵画（ビルト）と呼ぶものにいくつもの段

階に分かれた歴史があることを、豊富な例をもって教えてくれる。[1] 結局のところ、盛期ルネサンスとともに到達した発展段階においてようやく、ヨーロッパ絵画の内実に〈画像の主権 Bildhoheit〉（テオドール・ヘッツァー）が完全に具わったのである。ここで初めて絵画はまったく自立し、額縁や額縁に相当するものがなくとも、すでにそれだけで統一ある完結した形成物となった。例えばレオン・バティスタ・アルベルティは〈絵画〉に調和（concinnitas）を求めたが、そこには、ルネサンスの絵画制作を規定した新しい芸術の理想を理論的に表現した好例が認められる。

ところが、ここで特色があると思われる点は、この〈絵画〉理論家が用いているのは、大むね美の古典的な規定であったということである。美はそのままで美であり、美を美として破壊しないでおこうとするなら、なにひとつ取り去ったり、付け加えたりしてはならないということは、[2] すでにアリストテレスが知っていた。――もちろん彼にとってアルベルティの言う意味での絵画が存在していなかったことは確かではある。――これは、〈画像〉概念が絵画史の一定の段階に限定されない一般的な意味をもちうることを示している。オットー期の細密画、あるいはビザンチンのイコンも、制作法がまったく別の原理に従っていて、むしろ〈図像記号 Bildzeichen〉[3] という概念によって特徴づけられるものではあるが、広義には画像である。同じ意味で、美学上の画像概念は、造形芸術に数えられる彫刻もつねに包括するものでなければならないであろう。これは決して勝手な一般化などではなく、哲学的美学にとっての歴史的に成立した問題状況に対応している。この状況は、結局のところプラトン主義における画像の役割にさかのぼり、画像という言葉の用法の基調となっているのである。[4]

そうしてみると当然のことながら、最近数世紀の画像概念を自明の出発点とするわけにはいかない。こ

こでの考察が目指しているのは、むしろそうした前提からの解放なのである。つまり、画像の存在様式についてここで提案しようと思う把握の形式は、それによって画像を、美的意識への関係や、近代の美術館では慣例となっている画像概念への関係から解き放ち、体験美学によって信用を奪われた装飾性の概念と再び結合しようとするものである。この点でこの捉え方は、近年の美術史研究と一致している。すなわち、美術史研究が、体験芸術の時代に美的意識のみならず美術史観をも支配していた絵画と彫刻についての素朴な把握の仕方に引導を渡したことを考えれば、この一致は決して偶然であるとは言えない。それどころか、芸術学研究の根底にあるのも、哲学的反省の根底にあるのも、同一の危機であり、それは現代の産業‐行政国家の現状と、その機能化された公共性が招き寄せた画像の危機なのである。もはや画像のための場がなくなったときになって初めて、画像は画像であるばかりでなく、場を要請するものだということにわれわれは再び気づいたのである。(5)

とはいえ、以下に行なう概念の分析が意図しているのは、芸術理論ではなく、存在論にかかわるものである。その立場からすると、この分析がさしあたって目指している伝統的美学の批判も、芸術と歴史とをともに包摂する地平を獲得するための通路であるにすぎない。画像概念の分析に際してわれわれが注目するのは、ただ次の二つの問いだけである。われわれが問うのは第一に、どのような観点で画像は模像（Abbild）から区別されるのかということ（すなわち原‐像 Ur-Bild の問題）であり、第二に、そこからどのようにして画像とその世界とのかかわりが生じてくるのかという問いである。

こうして画像の概念はこれまで用いてきた表現（Darstellung）の概念を越えたものとなる。しかもそれは、画像がその本質からして原像に関連しているからである。

第一の問いに関していえば、ここで初めて表現という概念が、原像との関連をもつ画像という概念と絡み合うことになる。われわれは〔演劇のような〕推移（トランジトーリッシュ）的な芸術を考察の出発点としたが、そこでは上演〔表現〕を問題にしたものの、画像については触れなかった。その際上演〔表現〕はいわば二重性を帯びて現われた。すなわち、創作〔劇作〕も、舞台などでのその再現〔上演〕も、表現なのである。しかも、われわれにとって決定的に重要であったのは、本来的な芸術経験がこれらの表現の二重性を貫いてなされており、そのどちらをも区別していないという点にあった。演技表現のうちに現象する世界は、模像のように現実の世界に並存するものではない。そこに現象する世界は、高められた真理においてその存在を開示された現実の世界そのものなのである。また再現の場合はなおさらで、例えば、舞台での上演は、それとは別にドラマの原像なるものが独立して存在しているようなものではなく、したがって模像などではない。表現の二つのあり方に関して用いられたミメーシスの概念は、模写（Abbildung）などではまったくなく、表現されたもの（das Dargestellte）そのものが現象だということを言っているのである。作品というミメーシスがなければ、作品の中にあるような世界はないわけであるし、再現がなければ、作品そのものもないも同然である。つまり表現においては、表現されたものの現在性が完成するのである。オリジナルの存在と再生された存在とのこうした存在論的交錯が、原理的な意味をもつこと、推移的な芸術に方法上の優位があること、こうしたことは、そこでえられた洞察が造形芸術にも妥当することが明らかになれば、正当であると見なされるであろう。たしかに、造形芸術について、複製を作品の本来の存在として論じることができないのは明らかである。それどころか、オリジナルとしての絵画（ビルト）は、複製されることを拒否する。同様に、模像の中に模写されたものが、画像とは独立して存在することも明らかであるように思われ

る。しかも模写の画像は表現されたものよりも低下した存在のように見えるほどである。こうしてわれわれは、原像と模像に関する存在論的問題に巻き込まれることになる。

われわれは、芸術作品の存在様式が表現であるということから出発して、表現の意味が画像と呼ばれるものにおいて、どのようにして検証可能になるかという問題を考察しているのである。ここに言う表現は模写ではない。われわれは画像の存在様式を次のようにして精密に規定しなければならないであろう。すなわち、画像において表現が原像的なものと関連をもつ、その関連の仕方を、模写つまり模像の原像に対する関係と区別することが求められる。

この問題の解明はさらに綿密な分析をまたなければならないが、その際まず注目されるのは、昔から生命あるもの（ζῷον）、特に人格に優位が認められていたことであろう。(6) 模像の本質は、原像に似る以外には役目がないという点にある。模像が適切であるかどうかをはかる尺度は、模像を見て原像がわかることである。すなわち、模像は、自分自身の独立した存在を止揚して、模写されるもの、つまり原像を仲介することにひたすら尽くすものと規定することができる。その意味では、理想的な模像は鏡像であろう。というのは、鏡像は実際には消え去る存在であって、鏡をのぞきこむものにしか存在せず、純粋な現象であることを越えては存在しないまったくの無だからである。本当はしかし、鏡像は決して画像でも模像でもない。というのは、鏡像は自立した存在ではないからである。鏡は像（ビルト）を投げ返す。すなわち、鏡が映したものが誰かの眼に見えるようになるのは、あくまで、鏡を見る者がいて、そこに自分自身の像やそのほか鏡のなかに映っているものを認める場合に限られるのである。それにもかかわらず、われわれがここで模像（Abbild）や模写（Abbildung）ではなく、像（Bild）という言い方をするのは偶然ではない。というの

は、鏡像にあっては、存在者そのものが像として現象し、その結果私は鏡像において存在者自体を鏡像としてもつことになるからである。それに対して模像は、つねにその模像をもって意図しているものとの関連でのみ見られることを求めている。模像とは、なにかあるものを再現しようとするだけであり、そのものを同定すること（例えばパスポートの写真や販売カタログの中の図版）を唯一の機能としているものである。模像は、手段として機能し、あらゆる手段と同様に、目的が達成されるとともに機能を失うという意味で、自己を止揚する。模像がそれ自身として存在するとすれば、それはこのように自己を止揚するためなのである。模像のこの自己止揚は、模像の存在そのものにともなう志向的契機である。こうした志向が変更されると、例えば模像を原像と比較して、その類似性の度合いを判断し、その意味で原像から区別しようとする場合には、模像は、手段や道具を使用せずに吟味する場合と同様に、その固有の現象を際立たせることになる。しかし、模像本来の機能は、比較や区別といった反省にはなく、模写されたものを原像との類似性に基づいて指示するところにある。つまり、模像は自己止揚によって自己を実現するのである。

それと反対に、なにが画像であるかという規定は、決して自己止揚などには見出しえない。というのは、画像は目的に仕える手段ではないからである。ここでは、そこに表現されているものが画像においてどのように自己を表現しているかということがまさに重要であり、画像自体が志向されたものである。このことはまず、画像は表現されたものを単に指示しているわけではないということを意味している。むしろ表現は表現されたものと本質的に結びついているのであり、それどころかそれに帰属しているのである。こうしてみると鏡が見るひとに投げ返してくるものをわれわれが模像とは言わずに、像と言うのはなぜであ

るのかがわかる。つまり、この像は、鏡のなかに自己を表現しているものの像であり、この自己を表現しているものの現前と切り離せないのである。なるほど鏡も歪んだ像を映し出すことがある。それは確かであるが、それは単にその鏡の欠陥にすぎない。すなわち、鏡がその機能を正しく果たしていないということである。その意味で、鏡の例でわかることは次のような原則的な事態である。すなわち、画像に向かい合うときに志向されているのは、表現と表現されたものとが根源的に一体であり、区別をもたないということである。鏡のなかに現われるのは、表現されたものの像であり、つまりは、〈そのもの〉像であって、鏡の像ではないのである。

　たしかに画像の歴史の始まりにおいてのみ、いわばその前史に属するものとして、呪術的な画像魔術があり、これは画像と模写されたものとの同一性および区別のなさをその基盤にしていた。だがそれが始めのうちだけのことであったからといって、画像についての意識が次第に細分化するとともに、呪術的同一性から遠ざかっていき、ついにはその同一性からまったく離れてしまうわけではない。[7] むしろ区別がないということは、あらゆる画像経験の本質的な特性でありつづけている。思うに、画像がかけがえなく、不可侵であり、〈神聖〉であるということは、以上述べてきた画像の存在論によって適切な根拠がえられる。すでに述べたような、一九世紀における〈芸術〉の神聖化も、依然として、このような根拠に立って成立していたのである。

　ところで、美学上の画像概念は、鏡像のモデルによるだけではもちろんその本質が完全に把捉されるわけではない。このモデルによって、画像と〈表現されたもの〉とが存在論的に不可分な関係にあることが明らかになるだけである。しかし、これだけでも十分重要なことである。というのは、画像に向かったと

きの最初の志向は、表現されたものと表現とを区別しないことがそこで明らかになるからである。こうしたことに基づいて初めて、われわれが〈美的〉判別と名づけた独自の志向が次のいわば二次的段階として形成されるのである。この美的判別は、表現されたものを前にして表現を表現として際立たせて取り上げる。とはいえ、もちろん美的判別は、表現において模写されたものの模像（Abbild）に対しては、通常の模写（Abbildung）を受けとる場合と同じような受けとり方をするわけではない。美的判別が求めるのは、画像が自らを止揚し、解消して、模写されたものをそれとしてそこにあらしめることではない。まさにその反対で、画像は自己固有の存在を主張することによって、模写されたものを真に存在させるのである。

これまで鏡像を手がかりとして考えてきたが、このように見てくると、そうした手がかりとしての鏡像の機能も妥当性を失うことになる。つまり鏡像は単なる仮象でしかないからである。すなわち、鏡像はなんら現実の存在をもたず、それが束の間の存在でしかないのは鏡に映っているからにほかならないと理解されるからである。ところが、美学的な意味での画像は、固有の存在をもっている。表現としての画像の存在、すなわち、画像が模写されたものと一致しない存在であるということこそ、画像に単なる模像とは違う、画像として存在する積極的な特徴を附与するのである。現代の機械的な写真技術でさえ、それが模写されたものから、一見しただけではそのようには見えないものを取り出すという点では、芸術のための使用に耐えうる。そうしてできた画像〔写真〕は、決して模像ではない。というのは、そこでは、その画像がなければ決してそのように表現されえないものが表現されているからである。つまり、画像は原像についてなにかを語っているのである。

したがって、表現は本質的な意味で、表現の中で表現にもたらされる原像にかかわりをもっている。し

かし、表現は模像以上のものである。表現が画像であって、原像そのものではないということは、なにも否定的なことを意味しているのではない。画像であるということは、単なる存在の減少などではなく、むしろ自律的な現実性を意味しているのである。こうして、原像に対する画像の関係は、模像の場合とは根本的に違うものであることが明らかになる。それはもはや決して一方的な関係ではない。画像が固有の現実性をもつということは、今度は逆に原像にとっては、原像が表現の中で表現にもたらされるということである。原像は表現において自らを表現するのである。このことは必ずしも、原像が現象するためにはまさにこの表現を必要としているということではない。原像は、その本来あるところのものを別のようにも表現しうるのである。しかし、原像がいまこのように表現されるとき、それはもはや付随的な出来事ではなく、原像そのものの存在に属していることなのである。そのような表現はすべて存在の出来事であり、同時に表現されたものの存在としての地位をも作り出す。表現によって、表現されたものはいわば存在の増大を経験するのである。画像に固有な内実は、存在論的に言うと、原像の流出（Emanation）として規定される。

流出の本質は、漲り溢れ出すことである。流出の源泉は、流出によって減少するわけではない。新プラトン主義の哲学は、この思想を展開することによって、ギリシアの実体存在論の領域を突き破り、画像が存在としての積極的な地位をもつことの根拠づけを行なった。というのは、根源的一者が、そこから多様なものが流出することによって減少しないとすれば、それはまさに存在の増大を意味することにほかならないからである。

ギリシアの教父たちが旧約聖書の偶像（ビルト）敵視をキリスト論を考慮しつつ斥けたとき、すでに彼らはこのよ

うな新プラトン主義的な考え方をとっていたようである。彼らは、神がひととなることの中に可視的現象の原則的な承認を見てとり、そうすることによって芸術の作品に正当性を与えたのである。こうして偶像禁止が克服されたことは、キリスト教的ヨーロッパにおける造形芸術の発展を可能にした決定的な事件と見てさしつかえないであろう(8)。

それゆえ、画像の存在の現実性の根底にあるのは、原像と模像との存在論的関係である。ただし、ここでまさに注目しておくべきであるのは、プラトンにおける模像と原像の概念関係は、われわれが画像と呼ぶものの存在価を余すところなく示してはいないということである。画像の存在様式は宗教法上の概念、すなわち表徴（Repräsentation）(9)の概念による以上に適切に性格づけることはできないと私には思われる。

模像に対して画像がもつ存在としての地位を規定しようとする場合、表徴の概念が登場するのは明らかに偶然ではない。画像が〈表徴〉の一契機であり、それゆえ画像が固有の存在価をもつのであれば、原像と模像の存在論的関係には本質的な修正がほどこされなければならない。というよりもこの関係をほとんど逆転させなければならない。その場合、画像がもつことになる独立性は、原像にも影響を及ぼす。というのは、厳密に言うと、画像によって初めて原像は本当に原(ウア)ー像(ビルト)になるのであり、言いかえれば、画像の側から見て初めて、表現されたものは画像的（bildhaft）になるからである。

このことは肖像画（Repräsentationsbild）という特殊な例で簡単に証明できる。支配者や政治家、英雄がどのような姿をし、どのような風格を示そうとしているかが、肖像(ビルト)によって表現される。これはどういうことであろうか。ただし、これは、表現された人物が、肖像によって新たな、もっと固有の現われ方を獲得するという意味ではない。むしろ反対に、支配者や政治家、英雄は、己れをひとに示し、眷属に自分を

演じて見せなければならないがゆえに、つまり顕示（repräsentieren）せざるをえないがゆえに、肖像（ビルト）は固有の現実性をもつのである。それにもかかわらず、ここにはひとつの転回点がある。己れを示した者は、肖像によって生じた期待が自分に向けられるとき、自らそれに応えなければならないからである。そのようなひとはこうして自己表示（Sichzeigen）によって一個の存在をうるがゆえに、その姿がまさに肖像に表現されるのである。したがって、第一にはたしかに、自己演出（das Sich-Darstellen）であるが、第二には、この自己演出に相応した肖像における表現がある。肖像による顕示は、公けの出来事としての誇示（Repräsentation）のひとつの特殊例である。しかし、第二のものは次に第一のものにも遡及効果を及ぼす。[10]つまり、自己表示をこれほど本質的に自己の存在に包含している者は、もはや自己自身には属していない。例えば、彼は肖像に描かれるのを避けることなどできない。そして、この表現が本人について抱かれるイメージ（Bild）を決定するために、結局そのひとは自分の肖像〔イメージ〕が指定するとおりに己れを示さざるをえなくなる。逆説的に聞こえるかもしれないが、原像は画像の側から見て初めて画像になるのであり、そうでありながら、画像は原像の現象にほかならないのである。[11]

われわれはここまでこうした画像の〈存在論〉[12]を世俗的なことがらについて検証してきた。しかし、明らかに、画像が本来もつ存在の力（Seinsmacht）を初めて完全に発現させたのは宗教画である。というのは、神的なものの現象は、実際には言葉と画像によってのみ画像性を帯びると言えるからである。つまり、宗教画がもつ意味とは、範型的（exemplarisch）な意味なのである。宗教画において疑いもなく明らかになることは、画像は模写された存在の模像ではなく、その存在からして、模写されたものと合体する（kommunizieren）ということである。宗教画の例からは、芸術とはそもそも、そして普遍的な意味で、

存在に画像性の増大をもたらすものであるということがわかる。言葉と画像は、単なる事後的な説明ではなく、これらが表現するものを、そうすることによって初めて完全にあるがままに存在させるのである。

芸術学において画像の存在論的局面が示されるのは、典型（Typen）の成立と変遷という特殊な問題においてである。この関係がなぜ特殊であるかというと、造形芸術は詩的宗教的伝承と違って、こうした伝承そのものがすでに行なっていることをもう一度遂行するので、ここでは二重の画像化が起こることになるからであると思われる。ホメロスとヘシオドスがギリシア人のために神々を造ったというヘロドトスの有名な言葉が言わんとしているのは、まさに、ホメロスやヘシオドスがギリシア人の千差万別の宗教的伝承の中にひとつの系譜をもつ神々という神学体系を持込み、それによって初めて、外形（εἶδος）や職分（τιμή）によって截然と区別された神々の姿を確定したということである[13]。ここでは詩が神学の働きをしていた。詩は神々の相互関係を明らかにすることによって、体系全体を確固たるものにしたのである。

こうして詩は、典型を造形化し、仕上げる作業を造形芸術に委任することによって、確固とした典型の創出を可能にした。詩の言葉は、地方的祭祀を包括する統一性を初めて宗教的意識のうちにもたらしたが、それは同様に造形芸術に新たな課題を負わせることになった。というのは、詩が言語のもつ精神的一般性の中で表現にもたらしているものは、相変わらずなおも任意に幻想を充足させることができるのであり、そのようにして、詩はつねに独特の不確定性を保っているからである。造形芸術が初めて典型を確定し、その意味では初めて典型を造ったのである。このことはまた、神的なものの〈すがた（ビルト）〉の創出と神々を案出することと混同せず、フォイエルバッハによって導入された、創世記における神の似姿説（イマーゴ・デイ）の逆転[14]によって惑わされない場合にこそ成り立つ。宗教的経験のこうした人間学的な逆転ないし再解釈は一九世紀に支

配的になるが、それはむしろ近代美学の考え方の根底にもあるのと同じ主観主義から生じているのである。

このような近代美学の主観主義的な考え方に対抗すべく、われわれは先に、本来の芸術生起としての遊び（Spiel）の概念を展開した。この当初の考え方が正しかったことは、いまや以下の点で確認された。すなわち、画像もまた――ということは上演のような再生に依拠しないでもすむ芸術のすべてが――ひとつの存在の出来事であり、それゆえ、美的意識の対象というような捉え方では適切に把握することができず、その存在論的構造は、むしろ表徴のような現象からの方が遙かに捉えやすいということである。画像はひとつの存在の出来事である。画像において存在は意味深く、目に見える現象となる。それゆえ、原像性は画像の〈模写的〉機能だけから捉えられるものではない。したがって、原像性が〈対象性をもった〉絵画や彫刻といった芸術の部分的領域に限定されて、そこからは例えば建築がまったく排除されているということにはならない。原像性とはむしろ、芸術のもつ表現としての性格に基礎づけられた本質的契機である。芸術作品の〈イデア性〉は、模倣され、再現されるべき存在としてのイデアへの関係によってではなく、ヘーゲルにもあるように、イデア自体の〈現われ Scheinen〉として規定されなければならない。このような画像の存在論を基盤とすれば、絵画コレクションの対象となり、美的意識に適ったものとなった板絵の優位は崩れてしまう。画像はむしろ、画像の世界との断ちがたい連関を含んでいるのである。

b　機会的なものと装飾的なものとの存在論的根拠

芸術作品が〈美的意識〉を基礎としたのでは理解できないということを出発点にすると、近代美学では

周縁の位置しか与えられていなかったいくつかの現象はもはや問題を孕むものではなくなる。いやそれどころか、そのような現象こそが、〈美に関する〉問いの中心に躍り出ることになり、それによってこの〈美に関する〉問いも作為的に切り詰められない形をとるのである。

　そのような現象とは、肖像画、献呈詩、あるいは、現代喜劇における諷諭（あてこすり）といった現象である。肖像画、献呈詩、諷諭などという美学概念は、もちろんそれ自体は美的意識を基盤に形成されてきたものである。これらの現象の共通性は、美的意識から見ると、そうした芸術形式が自ら要求している機会性の性格をとって現われているところにある。機会性（Okkasionalität）とは、意味が、それが意図される機会に端を発しさらに内容的に規定されてゆき、そのためこの機会がない場合よりも含むところが大きいことを指す。[1] このようなわけで、肖像画は描かれた人物に対するある関係を含んでおり、後から肖像画にこの関係がつけ加えられるのではなく、この関係は表現そのもののうちに明確な形で意図されており、この表現を肖像画として性格づけるのである。

　その際決定的なのは、ここで言う機会性とは、作品そのものが求めているものであって、例えば作品の解釈者によって後から作品に押しつけられるのではないということである。まさにそれゆえに、肖像画のようにこのことがはっきりしている芸術形式は、体験概念に基づく美学において正当な位置を与えられていないのである。例えば肖像画は、それ自身の形象内容に原像への関係を含んでいる。このことの意味は、肖像が事実この原像に従って描かれているということだけではなく、肖像が原像を志向しているということでもある。

　以上のことは、例えば画家が風俗画や人物構成のために用いるモデルとの違いを見れば明らかになる。

肖像画では、写し出される人物の個性が表現される。これに対し、ある絵の中でモデルが個性として働くなら、例えば画家の絵筆の前に立ち現われた面白い変人として働くなら、それは絵の欠陥である。その場合絵の中に見られるのは、もはや画家が描き出しているものではなく、変化を蒙っていない素材の一部だからである。したがって、例えば人物画の中で、ある画家の有名なモデルが目につくようになると、それは人物画としての意味を破壊してしまう。というのは、モデルとは消失していく手本だからである。ここでは画家の用いた人物への関連は、画像の中で消し去られていなければならないのである。

その意味では絵画以外でも〈モデル〉と呼ばれるものがあるわけである。つまりモデルとは、それそのものとしては見ることのできない別のものを見えるようにするもののことである。例えば、設計された建物のモデルとか原子のモデルなどがある。画家のモデルはそれそのものとして考えられているのではない。モデルはただ衣裳の着姿とか、身振りを実見するのに役立つのであって、いわば仮装した人形のようなものである。これとは逆に、肖像画に表現された人物は、まさにその人自身なのであって、たとえその人物が身につけている壮麗な衣裳が注意を引きつけるにしても、扮装とは感じられない。押し出しの壮麗さは、この人物自身に具わっているからである。この人物は、他人の目に映るままの人物なのである[2]。詩作品をその根底にある体験や原典から解明する解釈が、伝記的原典史的文学研究で行なわれているが、こうした解釈は、ときとしてある画家の作品のモデル探しをするような美術研究となんら変わりがない。

モデルと肖像画との違いを見ることで、肖像画における機会性の意味が明らかになる。ここで考えられている意味での機会性は、明らかに作品の意味が要求するものの中に根ざしているのであって、作品の要求に反して作品に看て取れたり、あるいは推論しうるものとはまったく異なっている。肖像画は肖像画と

わかってほしいのであって、それはたとえ原像に対する関係が、画像自身の形象内容によってほとんど押し潰されている場合であってもそうなのである。このことが特にはっきりするのは、まったく肖像画ではないが、いわゆる肖像画風の特徴を具えた絵画においてである。それらの絵画も、画像の背後に看て取れる原像を問う契機となるのである。それゆえに、消失していく手本にすぎない単なるモデル以上のものなのである。文学作品の中にも、文学的肖像が組み込まれていると考えられる作品があるが、それらにあっても同様のことが言える。これらの作品は、だからといって、鍵小説のような芸術を装った内幕暴露に陥っているわけではないのである。(3)

ある作品の中で、機会性をもった諷諭と、その他の時代記録的な内容とを区別する境界がはっきりせず、また議論の余地のあることはしばしばあるであろう。ではあるが、その作品が掲げる意味要求に従うのか、それとも作品の中に単に歴史的な記録のみを見て、それだけを探りあてようとするのかは、原則にかかわる問題である。歴史家ならばいつでも作品を前にして、作品の要求する意味に反してでさえ、過去についてなにか教えてくれることのありそうな脈絡はすべて探し出すことであろう。歴史家は、芸術作品を目の前にすると、いわば至る所にモデルを嗅ぎ出すことであろう。すなわち、芸術作品の中に織り込まれている、時代の脈絡を探求するのであって、しかもそれらが作品と同時代の観察者にとっては目につかず、全体の意味を担っていない場合でも構わないのである。私が考える機会性は、そのようなことではなく、作品の意味要求そのものの中に特定の原像への指示が含まれている場合のことである。こうした場合、ある作品がそうした機会性の契機をもっているかどうかということは、観察者の随意ではない。肖像画はあくまで肖像画であり、その中に写し出された人物が誰であるかを認識するひとびとによって、またそれらの

ひとびとにとって、初めて肖像画になるわけではない。原像との関係が作品そのもののうちに具わっているとはいえ、それにもかかわらずこの関係を機会的と呼ぶのは正しい。というのは肖像画そのものは、描かれた人物が誰であるかは教えてくれず、ただそれがある特定の個人であること（そしてある典型などではないこと）を教えてくれるだけなのである。それが誰であるかということは、描かれた人物を知っているときにのみ〈認める〉ことができるのであり、あるいはまた説明や添書が教えてくれるときにしか知りえない。いずれの場合でも、画像そのものの中に、履行されてはいないが、基本的に履行可能な指示が含まれており、それが画像の意味を形成する要素のひとつとなっている。この機会性は、〈画像〉の意味内容の核となっているものであり、この機会性が履行され、実現されるかどうかには左右されることはないのである。

写し出された人物を知らなくとも、肖像画は肖像画として（そして人物画の中の人物表現といったものも肖像画のように）眼に写るという事実で、このことがはっきりする。したがって当該の人物を知らない場合には、画像にはいわば実現できないなにかがあるのであり、これこそまさにそのつどの機会性の契機なのである。しかし、このように実現できないとはいえ、それはそこに存在していないのではない。いやそれは、まったく一義的な様態でそこに存在している。文学上のいくつかの現象についても似たようなことが言える。ピンダロスの勝利歌やつねに時代批判的な喜劇、いやそればかりかホラティウスの頌歌や風刺作品といったような文学的な産物も、その存在全体からして機会的な性質をもっている。機会的要素はそれらの芸術作品のなかに恒常的な形をとっているので、そうした要素は実現しておらず、また理解されていなくても、全体の意味を担う要素となっている。現実の歴史との関連は、解説者が教えてくれるかも

しれないが、それは詩全体にとって副次的なものにすぎない。こうした説明などは詩そのものの中にすでに具わっている意味の下絵を充塡するにすぎない。

われわれがここで機会性と呼んでいるものは、決してこのような作品がもつ芸術的要求や芸術的一義性を低減させるものではない。このことは正しく認めておく必要がある。というのは、美的主観性にとって「演技への時間の侵入」(4)と映り、そして体験芸術の時代には、作品の美的意味を損なうと思われたものは、じつはわれわれが先に明らかにしたように、存在論的関係の主観的な反映にすぎないからである。芸術作品とそれがかかわるものとは、密接に結びついており、芸術作品はあたかも新たな存在の出来事であるかのように、自己と関連するものの存在を豊かにしてゆくのである。画像の中に描き留められていること、詩の中で語りかけられること、舞台からの諷諭の標的であること、これらのことは本質とは関係がない添え物などではなく、この本質の表現そのものである。先に画像の存在価について一般的な形で述べたことの中にはこうした機会的な要素も含まれているのである。つまり、いま挙げた諸現象に見られる機会性の要素は、芸術作品の存在に具わる普遍的関係の特殊例を示している。すなわち、芸術作品は、表現に至る〈機会〉に端を発してその意味がさらに規定されてゆくという関係のことである。

このことをもっとも明白に示すのは、疑いもなく再生芸術、とりわけ演劇と音楽であるが、これらの芸術はまさしく存在の機会を待ちうけ、見出した機会によって初めて規定されるのである。

舞台というものが傑出した政治的機関であるのは、上演されることで初めて、劇の中に具わっているすべてのもの、諷諭の対象、反響を呼び起こすものが出現するからである。なにが〈受ける〉か、なにが反響なく空しく消えてゆくか、それがあらかじめわかっているものは誰もいない。どの上演も出来事である

が、別個の出来事としてもとの文学作品に対立したり、支えとなったりするような出来事ではない。上演という出来事の中で起きているのは作品そのものである。上演の機会が作品をして語らしめ、作品の中にあるものを出現させるというように〈機会的〉であるのが作品の本質なのである。創作を舞台にかける演出家は、機会をうまく捉えることをわきまえている点で手腕を見せる。とはいっても彼はその際に、作者の指示に従って行動しているのであり、作品全体が舞台のト書なのである。このことが音楽作品について完全にあてはまるのはいまさら説明するまでもない。——総譜は実際に指示にすぎない。美的判別は、演奏された音楽を、頭の中で楽譜から読み取った音形をもって測るかもしれない。しかし、音楽を聴くことが読むことではないことは誰も疑いをはさみえないのである。

したがって、戯曲や音楽作品の本質には、作品の上演とか演奏は時代が異なり、機会が異なるごとに違ったものであり、違わざるをえないということが含まれている。ところで必要な変更を加えれば、このことは彫像芸術作品についてもあてはまることを認識しておく必要がある。彫像の場合も、作品は作品それ〈自体で〉存在していて、作用だけがそのつど異なるというのではない。芸術作品そのものが、そのつど異なった条件のもとで異なった現われ方をするものである。今日の観察者が違った見方をするだけではなく、別のものが見えもするのである。こうしたことは、古代の白大理石のイメージがどれほどわれわれの趣味を規定してきたか、しかもそれに規定されてルネサンスの時代以来、われわれがそれらを保存してきたことを考えてみればすぐにもわかるし、また、古典主義的感性が北方のロマンティシズムに反映した結果として、ゴシック大聖堂に純粋主義的精神性が見られたことでもわかることである。

ところで、古代ギリシア喜劇でのパラバシス*や、政治闘争で使われるカリカチュアなどまったく特定の

〈機会〉に向けられている芸術形式は――そして結局は肖像画もそうであるが――特に機会的なものであって、こうした芸術形式もまた、原理的には、芸術作品固有の一般的な機会性がそれぞれの形をとったものである。機会性が芸術作品に内属しているのは、その芸術作品が機会ごとに新たに自己規定を行なうからである。また一回的な規定性によってこの狭い意味での機会的な要素が実現する芸術作品の場合も、この一回的な規定性が、芸術作品の存在の中で普遍性に与り、この普遍性によって、作品が新たに実現しうるのである。――その結果、ある特定の機会との結びつきという一回性は実現されなくなるが、しかしこの実現されなくなる結びつきは、作品そのものの中にはあって働きつづけている。この意味で、肖像画もまた、原像との結びつきの一回性からは独立したものであって、この結びつきを越えることによって、それをいわば自己自身の中に内包しているのである。

肖像画は、画像が一般的にもつ本質構造を尖鋭に示す例にすぎない。画像はどれも存在の増加であり、本質的に再現（表徴）として、また、表現への到達として規定される。肖像画という特殊な例にあっては、個性がそれらしく表現されるので、この再現は人格にかかわる意味をもつ。というのは個性のこの再現は、描き出された人物が、肖像画の中で自分自身を表現し、肖像画によって自らを誇示することだからである。その画像は画像であるばかりではない。ましてや単なる模像などではない。それは表現された人物の現在か、あるいはいまこの現在におけるそのひとつの記憶をなすものである。つまりそれは、その人物本来の本質をつくり出している。その意味で、肖像画は、先に画像そのものに具わることを考察した一般的な存在価の特殊例である。画像の中で存在してくるものは、そこに写し取られた人物を知っているひとびとがその人物に特有だと見ていることの中にすでに含まれているのではない。ある肖像画の的確な判定者は、

決して身近なひとびとや、その人物自身ではない。というのは、肖像画というのは、表現される個性を身近なひとびとの目にあれこれ写っているように再現しようとするものでは決してないからである。それはむしろ必然的にひとつの理想化を示しているのである。この理想化は、立派な表向きのことからもっとも内輪のことに至るまで、無限の段階をとりうる。そのような理想化がなされるからといって、肖像画においては典型ではなく個性が表現されているということにはなんら変わりはない。――もっとも肖像画の中に写し出された個性が、偶然性や私的な側面を払拭されて、この個性にふさわしい現われという本質的なものにまで高められているには違いはないのであるが。

　宗教的あるいは世俗的モニュメントとしての画像は、それゆえ画像の普遍的存在価を私的な肖像画よりも明確にもつことを示している。つまり、宗教的あるいは世俗的モニュメントとしての画像の公的な意味機能は、ほかならぬこの画像のもつ普遍的な存在価に依拠しているのである。モニュメントは、そこに表現されているものを特殊な現在性、つまり、明らかに美的意識のそれとはまったく異なる現在性によって支えている。[5] それは、画像のもつ自立的な表現力のみによって生命をもっているわけではないのである。そしてこのことは、画像とは別のもの、例えば象徴や碑文もまた同じような機能をもちうるという事実が教えている。ここでつねに前提となっているのは、記念碑（モニュメント）が想起させようとしているものが皆に知られたものであるということであり、いわばこの知られているものの潜勢的な現在性である。つまり、神々の像や王の像や誰かのために建立された記念碑が前提としているのも、神なり、王なり、英雄なり、あるいは戦勝や和平の締結のような事件が、万人を規定する現在性をすでにもっているということである。これらを表現している画像は、その意味で碑文の類いと異なるものではなく、これらの人物ないし事件の、この

普遍的な意味によってそれらの現在性を支えているのである。ただし、芸術作品の場合、それはこういったあらかじめ前提された意味にさらになにかをつけ加えるだけでなく、同時にそれ自身がなにかを語りかけることができるし、これによってそれに付随する予備的な知識とは別のものになりうるのである。

画像となっているものは――あらゆる美的判別にもかかわらず――それが表現しているものの表明であり、たとえそれが画像自身のもつ自立的な表現力によってなされているとしても変わりはない。このことは、聖像の場合に明らかである。しかし、聖と俗の区別といっても芸術作品の場合は、それ自体が相対的である。個人的な肖像でさえ、それが芸術作品となれば、そこで表現されているものの存在の位格から発せられる秘密に満ちた輝きを分けもつことになるのである。

このことは次のような例によって具体的に示すことができるであろう。ユスティ[6]はかつてヴェラスケスの〈ブレダの開城〉をじつに見事に「軍事的秘蹟」と名づけた。彼が言いたかったのは、この画像が一団の人物たちの肖像画でもなければ、ましてや単なる歴史画でもないということである。この画像の中に描かれているのは単なる儀式そのものではなく、むしろこの儀式の荘厳さが、儀式自身の画像性のゆえに、そしてそれがあたかも秘蹟のように遂行されているがゆえに、画像の中に現前しているのである。そもそも画像化を必要とし、画像化にふさわしいもの、そしていわば画像として描かれることによって初めてその本質を成就するようなものが存在するのである。

芸術作品の存在の位格を保持し、それを美的平均化から守ろうとするときに、宗教的な概念が姿を現わすのは偶然ではない。

聖と俗の対立が、われわれの前提に立つ限り相対的なものになることは、この場合まったく当然である。

世俗性の概念の意味と歴史を想起しさえすればよいであろう。つまり、俗とは聖があって初めてあるものである。世俗的なものの概念と、そこから導き出される世俗化の概念は、したがって、つねに神聖さを前提としたものである。事実、聖と俗の対立は、この対立を生み出した古典古代世界においては相対的なものにすぎなかった。それは生の全領域がそこでは聖なるものによって秩序づけられ、規定されていたからである。キリスト教以来初めて、世俗性をより厳密な意味で理解することが可能になった。というのは、新約聖書が初めて世界を脱魔術化し、世俗的なものと宗教的なものとの絶対的な対立関係が生じることになったからである。教会による救済の約束の意味するところは、世界がせいぜい〈この世〉にすぎないということである。この主張の特殊性は同時に、古典古代世界の終焉をもたらす教会と国家の緊張を生み出し、その結果、世俗性の概念がそれ本来の重要性を獲得することになる。周知のとおり、中世の全歴史は教会と国家の緊張関係によって規定されている。世俗の国家がそれとしてついに解放されたのは、教会の考え方が唯心論的な方向に深化されたことによるのである。世俗的なものの概念にその近代的な広い意味を与えることになる世俗世界がこのようにして形成されたことにより、中世末期は世界史的な意味をもつことになる。(7) ただ、世俗性が宗教法的な概念に留まり、ただ聖なるものによってのみ規定されうるものであることは、そのことによっても変化を見なかった。完全な世俗性というのは、意味のない概念である。(8)

聖と俗が相対的なものであるということは、単なる概念の弁証法の問題ではなく、画像という現象がひとつの現実的な関係として教えてくれるものである。芸術作品はつねにそれ自身のうちに神聖さを保持している。たしかに博物館に展示されている宗教的な芸術作品とか、記念碑的彫像とかは、本来の場所におかれていたなら冒瀆になるような形ではもはや冒瀆されることがありえないことは間違いない。しかし、

これを裏返して言えば、それらが博物館の展示品になったということで、じつはすでにそれらは傷つけられているのである。もちろんこのことは芸術作品にのみあてはまるわけではない。まったく同じようにわれわれは、骨董屋の店先で個人的な生活の息吹きがまだ付着している過去の品物が売られているのを見ると、時折それらがなんとなく冒瀆されているかのように、一種の瀆信ないし瀆神が行なわれているように感じる。要するに、すべての芸術作品は瀆神に反抗するものである。

このことを決定的に証明していると私に思えるのは、純粋な美的意識にさえ、瀆神の概念が無関係ではないということである。純粋な美的意識は芸術作品の破壊を相変わらず冒瀆と感じている。（Frevel すなわち冒瀆という言葉は今日ではせいぜい〈芸術冒瀆〉といった使い方でしか残っていない。）これは近代の美的教養宗教における独特の傾向であり、それを証言するものはほかにいくらでもあるであろう。例えばそもそもは中世にまで遡ることのできるヴァンダリズムという言葉なども、それが芸術破壊行為という意味で初めて使われることになったのは、フランス革命におけるジャコバン党の破壊行為への反感からである。芸術作品の破壊は神聖さによって保護されていた世界に侵入することである。したがって自立した美的意識でさえ、芸術がその意識自身の認めるもの以上のものであることを否定しえないのである。

これまでのすべての考察によって、芸術の存在のあり方を、総じて遊びや画像、合一や表徴といった概念を同じように包摂する表現の概念によって特徴づけることが正当化されたことになる。芸術作品はそれによってひとつの存在の生起と考えられ、美的判別によってなされる抽象化から解き放たれることになる。画像も表現という出来事のひとつである。画像の原像に対する関係は、その存在の自立性を弱めるどころか、逆にわれわれは画像を見ることによって、存在の増大について語る根拠をえたことになる。宗教法的

な諸概念の適用が必要なことも、これによって証明された。

ところでもちろん、芸術作品に属する表現の独特の意味を、例えば象徴というものにつきまとう聖なる表現と安易に一緒にしないように注意することが必要である。それは、必ずしも〈表現〉のすべての形式が〈芸術〉の性格をもつわけではなく、象徴（シンボル）や符号も表現の形式だからである。これらも指示構造をもっており、それによってこれらは表現となるからである。

この数十年間に企てられた表現や意味の本質についての論理学的な研究においても、これらすべての表現形式のもつ指示構造を取り出すことが特に集中的に行なわれてきた(9)。ただしわれわれがここでこれらの分析を想起するのも、その意図は別のところにある。われわれにとってまず問題になるのは、意味の問題ではなく、画像の本質である。われわれはその独自性を捉えようとしているが、その場合美的意識によってなされた抽象化によって惑わされてはならない。そのためにはこういった指示の諸現象を検証し、それによって共通な部分と異なる部分とをはっきりさせておく必要がある。

画像の本質は、いわば二つの極端なものの中間に存在している。表現のこの両極端のひとつは、純粋な指示――記号の本質――であり、もうひとつは、純粋な代理――象徴の本質――である。画像の本質の中には、この両者に由来するなにかが存在しており、その表現には、そこで表現されているものを指示するという契機が含まれている。すでに見たように、この契機は、原像との関係に重点がおかれる肖像画のような特殊な形式においてもっともはっきりと現われる。しかしながら、画像は記号ではない。というのは、記号とはその機能が要求するものにほかならず、しかもこの機能は自己から離れて自己以外のものを指示することだからである。もちろんこの機能を果しうるためには、記号はまず一度は自分に注意を引きつけ

ねばならない。記号は目立たなければならないのであり、つまりはポスターのように、はっきりと目につくように、指示する内容を表現していなければならないのである。しかし、記号はポスターと同様画像ではない。記号は、注意を引いても、それを記号自体に対する注意のままで終らせてはならない。というのは、記号はその場にないものだけをその場にあるように見せて、その場にないものだけが意図されているようにしなければならないからである。[10] それゆえ、記号はひとびとの注意をそれ自体の画像内容によって引きつけてはならない。同じことは、例えば交通標識や目印など、あらゆる記号について言うことができる。これらの記号も図式的で抽象的な側面をもっているが、それは、これらの記号がそれ自体を示そうとするのではなく、例えば、次に来るカーヴとか、本をどのページまで読んだかとか、その記号自体には現われていないことを示そうとするものだからである。(天気の前ぶれ (Vorzeichen) のような自然の記号についても、こうした記号が抽象化によってのみ指示機能をもつということがあてはまる。ただし空をながめて、空が示す表情の移りかわりの美しさに心を奪われ、そこにだけ注目するならば、志向の方向がずれてしまい、空のもつ記号性は背景に退くことになる。)

あらゆる記号の中でそれ自体の実体感をもっとももっているのは記念品であろう。記念品はたしかに過去を指示し、その意味ではまさにひとつの記号なのであるが、それは過去を過ぎ去っていないものの一片としてわれわれに思い出させてくれるがゆえに、われわれ自身にとって貴重なのである。とはいえ、このことの根拠が記念品という物体そのもののなかにあるのでないことは明らかである。記念品は、過去そのものにすでに――ということはつまり相変わらず――愛着をもっている者に対してのみ記念品としての価値をもつのである。記念品によって思い出される過去が意味をもたないものになってしまえば、記念品は

その価値を失ってしまう。逆に、記念品を見て思い出にひたるだけでなく、記念品を崇拝の対象にして、あたかもそれが現在であるかのように過去とともに生きている者は、現実との関係において障害があるということになる。

つまり、たしかに画像は記号ではない。記念品の場合でさえも、それは実のところ見る者をそれ自体にではなく、それが表現している過去に引きつけるのである。これに対して画像は、そこで表現されているものに対する指示機能を、ほかならぬそれ自体の内容によって果たしている。画像のなかに沈潜することによって、同時にわれわれはそこに表現されているもののもとにいることになる。画像はわれわれをそこに留まらせることによって指示をするのである。というのはこのことこそ、われわれがすでに強調したように、画像はそこに表現されているものから完全に分離されることなく、この表現されるものの存在に関与するという、あの存在価の内実をなしているからである。すでに見たように、表現されたものは画像において自己に到達するのであり、それによっていわば存在の増大を経験するのである。これはすなわち、表現されたものは画像そのものの中に存在するということである。画像の中での原像がこのように現存することを無視するのは、われわれが先に美的判別と名づけた美的反省によってしか行なわれないのである。

つまり、画像と記号の区別は存在論的な基盤をもっている。画像の機能は指示機能に尽きるのではなく、それ自身の存在において、それが模写するものに関与している。

ところで、このような存在論的関与は、もちろん画像だけではなく、われわれが象徴と呼ぶものにもあてはまる。画像の場合と同様象徴についても、それは同時に象徴自体のなかに現われるもののみを指示す

ると言えるのである。ここから、画像の存在様式と象徴の存在様式とを対比させてその違いを明らかにするという課題が立てられることになる。(11)

明らかに象徴と記号は際立って違っており、これが象徴を画像に近いものにしている。象徴のもつ表現機能は、その場にないものを単に指示するだけの機能ではない。むしろ象徴とは、根本においてつねに現存しているものを、現存するものとしてはっきり見せるものである。これはすでに〈象徴(シンボル)〉の原義が示す通りである。離ればなれになった親しい友人や宗教共同体のメンバーが、同じ集団に属することを確認するための標識を象徴と呼ぶならば、そのような象徴はたしかに記号としての機能をもっている。しかし、この象徴はやはり記号以上のものである。それは単に同じ集団に属することを表示するだけでなく、そのことを証明し、目に見える形で表現するのである。友情の割符*(tessera hospitalis)は、かつてすごした生の名残りであり、それが表示することをその存在を通じて証言するのである。つまりそれは、過去自体を現在によみがえらせ、それがまだ生きていることを認識させるのである。このことはとりわけ宗教的象徴にあてはまる。つまり宗教的象徴は、単に目印として機能するだけではなく、この象徴の意味は、それがすべてのひとに理解され、すべてのひとびとを拘束し、だからこそ記号としての機能をも合わせもつことができることにある。したがって象徴において象徴されるものは、それ自身としては感覚に捉え難く、無限で、表現不可能であるので、たしかに象徴による表現を必要とするのであるが、同時にまたそれ自身が表現能力をもってもいるのである。というのは、象徴されるもの自身が現存しているからこそ、それは象徴において現前しうるのである。

象徴とは、つまり単に指示するだけではなく、代表することによって表現するものであり、しかも代表

するとは、その場にはないものを現前させることである。このように、象徴はなにかを現前させることによって、つまり、なにかを直接現存させることによって代表するものである。象徴はこうしてそれが代表するものの現存を表現するものであり、それゆえにこそ、本来ならばそれによって象徴されているものに向けられるべき崇拝は、その象徴自体に対して表明されることになるのである。宗教的象徴や旗や制服のような象徴は崇拝されるものの代理としてよく機能すればするだけ、崇拝の対象がそれらのなかに現われることになる。

現前〔代表 Repräsentation〕の概念を、われわれはすでに画像の性格づけを行なった際に用いたが、この概念が本来このような象徴の働きに根ざすものであることは、画像における表現と象徴の表現機能がことがらとして近い関係にあることを示している。両者においては、それらの表現するもの自体が現前するのである。しかしながら、画像自体は象徴ではない。これは単に、象徴が画像的である必要は全然ないということだけではない。つまり象徴は、それが純粋にそこにあって自己を示すということのみによって代表の機能を果たすが、象徴されたものについて自らはなにも語らないということである。記号の指示に従うためには記号の意味を知っていなければいけないのと同様に、われわれは象徴の意味を知っていなければならない。その限りにおいて象徴は、それが現前させるものになんら存在の増大をもたらすものではない。たしかに、このように象徴によって現前させられるということは現前させられるものの本質に属している。しかし、象徴がそこにあって示されているというだけでは、そこに現前するもの自体の存在が内容的にさらにそれ以上規定されることはない。象徴がそこにあっても、それ以上のものはそこにはないのである。象徴は単なる代理にすぎない。それゆえ、たとえ象徴がそれ自体の意味をもっているとしても、そ

れはまったく重要ではない。象徴はなにかを代表し、現前するものであり、それが代表しなければならないものから代表する存在としての機能を受け取るのである。これに対して、画像もまたたしかに代表するものではあるが、それは画像自体によって、つまり画像が附け加える意味の増大によって代表をするのである。このことが意味するのは、画像の場合それによって代表されるもの――〈原像〉――が、実際にある通りのもの以上のものとして、それ以上に本来的なものとしてそこにあるということである。

このように、画像は記号と象徴のまさに中間にある。画像による表現は純粋な指示でも、純粋な代表でもない。画像に与えられるこの中間的な位置こそ、まったく独自の存在の位格へと画像を高めるのである。人工的な記号や象徴は、その機能的意味を画像のようにそれ自体の内実から受け取ることがないので、あくまでなにかの記号あるいは象徴と見なされざるをえない。記号や象徴の機能的意味のこのような起源を設定（Stiftung）と呼ぶことができよう。われわれが目指しているのは画像の存在価を規定することであるが、この規定にとって決定的なことは、画像として存在するものについてはこれと同じ意味での設定はありえないということである。

設定と言うときにわれわれが考えているのは、記号の使用もしくは象徴機能の起源である。いわゆる自然の記号、例えばある自然現象のあらゆる徴候（Anzeichen）や前兆（Vorzeichen）がそうであるが、これらもこの根源的な意味においては設定されたものである。すなわち、これらは記号と見なされる場合にのみ記号としての機能を果たすにすぎないが、ただしそれらが記号と見なされるのは、あらかじめ記号と記号によって指示されるものが互いに関連づけられている場合だけである。このことはあらゆる人工的な記号についてもあてはまる。ここでは記号としての認知が約束によって行なわれ、これらの人工的記号を導

入する行為が設定と呼ばれるのである。記号の設定に基づいて初めて記号は指示するものとしての意味をうるのであり、例えば交通標識の意味は交通規則の公布に基づき、思い出のしるし（記念品）の意味はそれを保存することで意味づけを行なうことに基づいている。同様に、象徴の起源も設定であり、それによって初めて象徴は現前させるものとしての性格を附与されるのである。というのは、象徴に意味を附与するのは、象徴自体の内実ではなく、ほかでもない、設定、制定、授与が、国章、旗印、儀礼的象徴など、それ自体では意味をもたないものに意味を与えるのである。

ここで頭に入れておかねばならないことは、芸術作品というものはその本来の意味を設定によってうるのではないということである。この事情は、芸術作品が実際に宗教画や世俗的な記念碑として設定されたものであっても変わらない。奉献や除幕という公的な行為によってこの芸術作品の成立が宣言されるわけだが、それによって初めて作品にその意味が附与されるわけではない。むしろ芸術作品は、すでにそれが記念碑としての機能を割り当てられる以前に、画像的ないし非画像的な表現として、独自の意味機能をもった形成物なのである。この場合の記念碑の建立と奉献は、——宗教的建築であれ世俗的建築であれ、これらも歴史的な懸隔によって聖化されている場合に、記念建造物と見なされるのは偶然ではないが——つまり、芸術作品に固有の内実そのものの中にすでに意図されているひとつの機能を現実化しているにすぎない。

これが、なぜ芸術作品は実在としての特定な機能を引き受けることはできるが、他の機能、例えば、宗教的ないし世俗的機能や、公的ないし私的機能を拒絶するのか、ということの理由である。芸術作品が礼拝や崇拝、畏敬の対象となる記念碑として設定され設置されるのは、芸術自体が自ずからそのような機能

連関を指定し、その形成に参与するからにほかならない。芸術作品は、それ自体として固有の場を要求するものであり、その場から引き離されて、例えば現代におけるコレクションのなかに組み入れられたとしても、芸術作品には、その本来の使命を指示する痕跡が消し去り難く残っているのである。この使命は芸術の存在自体に属しているが、それは芸術の本質が表現にあるからである。

これらの特殊な形式がもっている範例的な意味を考えると、体験芸術の立場から見れば境界線上にある芸術形式が中心的位置を占めてくることがわかる。すなわちそれは、その独自の内実が形式自体を越えて、形式が形式のために規定した連関全体へと向かっているすべての芸術形式である。この観点の下にあってもっとも高貴で壮大な芸術形式は建築術である。

建築物は、二重の仕方で自己自身を越え出てゆく。建築物はそれが仕えるべき目的と、そしてそれが建てられる空間的連関全体の中で占めるべき場所によって規定されている。どのような建築家も、この両方を考慮しなければならない。彼の設計自体が、建築物はある生活パターンに奉仕すべきであり、また自然の、そして建築上の所与条件に適合しなければならないということによって規定されている。それゆえ、われわれは成功した建築物のことを〈当をえた解決 glückliche Lösung〉と呼ぶのであり、この言葉の意味は、その建築物が与えられた目的を完全に満たしているとともに、それが建てられることによって、都市や田園の景観に新しいものを附け加えているということである。建築物もまたこのように、それが二重の意味で規定に適合することによって、存在の実質的な増大をもたらす。すなわち、建築物は一個の芸術作品なのである。

ただし、ある建物がどこかにただ立っているだけで、その建物がその地域を醜悪にしているような場合

には、それは芸術作品ではない。建築物が芸術作品であるのは、それがある〈建築課題〉の解決となっている場合だけである。それゆえ芸術学が注目するのはなにか考察に価するものを含む建築物だけであり、それらを〈記念建造物〉と呼ぶのである。ある建築物が芸術作品であるという場合、それは、その建築物が本来属している目的連関と生活連関によって課せられた建築課題を芸術的に解決しているだけではない。芸術的解決はこれらの連関をなんらかの形で保持しているものでもあり、その結果、現在示している姿が本来の規定からまったくかけ離れたものになっていても、そこにはこれらの連関がはっきり感じとれるように現われているのである。現在の姿のなかにあるなにかが、本来のものを指し示しているのである。本来の目的がまったくわからなくなってしまったり、その後の時代にあまりに多くの変更が加えられたために、本来の目的に沿った統一性がこわされてしまった場合には、建築物自体が理解不可能なものになってしまう。それゆえ建築術という、あらゆる芸術のうちでもっとも彫像的な芸術は、〈美的判別〉がいかに二次的なものであるかを完全に明らかにしている。建築物は決して第一義的に芸術作品なのではない。建築物は一定の目的を与えられることによって生の連関のなかに属するのであり、生の連関から引き離すことによって建築物の現実性が損なわれてしまう。もし建築物が単に美的意識の対象にすぎないとすれば、その建築物は影のような現実性しかもたず、観光客が見物したり写真をとったりする対象として、堕落した形でしか生きていない歪んだものになってしまう。〈芸術作品そのもの〉というのはまったくの抽象であることが明らかとなる。

過去の記念大建築物が現代の諸関係を反映した生活とそのために建てられた建築物のなかにそびえ立っていることは、じつは過去と現在のゆるぎなき統合という課題を提起している。建築術の作品は、歴史の

生の流れの岸辺にじっと立っているのではなく、この流れに乗って運ばれているのである。歴史意識をもった時代が建築物のかつての状態を復興しようとする場合でも、歴史の歯車を逆転させようとすることはできず、自分の時代のやり方で過去と現在とを新しく、よりよい形で媒介するほかはない。建造物の修官や記念碑の監守者でさえ、自らの時代の芸術家であることに変わりはないのである。

それゆえ建築術がわれわれの問いに対して特殊な意味をもつのは、芸術作品に真の現在性を与える、あの媒介機能が建築術にもあることを証明できるからである。すなわち、再生産によるのでは表現が生じない場合でも（再生産がそれ自体の現在に属していることは誰でも知っている）、過去と現在が芸術作品においては媒介されるのである。どの芸術作品も、それ自身の世界をもっているということの意味は、作品の本来の世界が変化した場合、わずかに疎外された美的意識の中にしか現実性をもつ場所がなくなるということなどではない。まさにこのことを、世界帰属性が強固に付着している建築術が教えているのである。

しかしここでさらに別の問題点が生じる。それは、建築術がまったく空間形成的なものであるということである。空間とは、その空間の中に存在するすべてのものを包括するものである。それゆえ建築術はそのほかの表現形式のすべて、造形芸術のあらゆる作品、あらゆる装飾物を包括するものであり、そればかりか文学や音楽、演技や舞踊が表現される場所を提供するものである。建築術は、芸術全般を包括することによってつねにそれ独自の視点を貫く。この視点とは、装飾（Dekoration）の視点である。ある芸術形式の作品が装飾的であってはならず、その意味が自己完結的である場合でも、建築術はそうした芸術形式に対してこの独自の視点を押し通す。この装飾性があらゆる彫刻にあてはまるということを、われわれは最

近の研究によって再発見しはじめている。というのも、彫刻がおかれる場所は委託の際にすでに決められていたからである。野外の台座の上におかれた立像も、装飾的な意味を本当にまぬがれているわけではなく、それが装飾として組み込まれている生の連関を大いに高めることに奉仕しているのである[12]。さらに、文学や音楽はもっとも自由で、どこでも朗読や演奏が可能であるが、かと言ってどのような空間にも合うというわけではない。これらにとってふさわしい場所は特定の場所、つまり、劇場やホール、あるいは教会なのである。ここでも問題は自己完結的な作品に後から付随的に場所を見つけることではなく、与えられた条件に適合しなければならないと同時に、それ自体の条件をも提示する作品そのものの空間形成的な力に従わなければならないのである。(例えば単なる技術上の課題ではなく、建築術上の課題である音響効果の問題を考えてみればよい。)

　以上の考察から明らかなように、建築術があらゆる芸術に対して占める包括的な立場は二面的な媒介を含んでいる。すなわち、まさに空間形成的な芸術としての建築術は、空間を形成するとともに空間を解放するものでもある。建築術は、飾りに至るまでの空間形成の装飾的視点すべてを包括するだけでなく、その本質からしてそれ自体が装飾的なのである。装飾の本質はまさに、それが見る者の注意を引き、その趣味を満足させ、しかもまた見る者の眼を装飾から引き離して、装飾が属しているより大きな生の連関全体に向けさせるという二面的な媒介を行なうところにある。

　このことは、都市建設から個々の装飾物に至るまで、装飾的なもののスペクトル全体についてあてはまる。建築物はたしかにある芸術的課題を解決するものでなければならず、その意味で見る者の驚嘆の眼を引きつけるものでなければならない。しかしながら建築物はまたある生の関係に組み込まれるべきもので

あり、決して自己目的的であろうとはしないものである。それは飾りとして、雰囲気を醸しだす背景として、あるいは纏まりをつける枠組みとして生の関係に適合しようとする。同じことは、建築芸術家が行なう個々の造形すべてにあてはまる。それは決してそれ自身に注意を集めてはならず、あくまで付属的で装飾的な機能に限定されるべき装飾物として例外ではないのである。ただ、装飾物という極端な場合であっても、そこにはなお装飾的媒介の二面性がいくらか付着している。たしかに装飾は注意をそれ自体に向けたままにしてはならないし、装飾が目的である以上、それ自体が注目されることがあってはならない。むしろ装飾品はただ付随的な効果を発揮すればよいものである。それゆえ装飾は一般的に言って具象的な内容をまったくもたないか、あるいは、視線が気づかずにその上を滑っていってしまうほどに、様式化や反復によって内容を水平化してしまう。装飾に使用される自然の諸形式は、〈それとわかる〉ことを意図しているわけではない。もし、反復される文様が具象的なものと見られるならば、その反復は苦痛をともなうほど単調になってしまう。ただ一方で装飾物は生気のない、あるいは単調な印象を与えるものであってはならない。というのは、装飾物は付随的なものであることによって生気を与える効果をもたなければならず、それゆえある程度は視線をそれ自身に引きつけねばならないからである。

このように建築術に負わされる装飾的な課題を全般にわたって見てくると、そこで容易にわかることは、建築術においては、美的意識の先入見がもっとも明瞭な形で挫折することである。つまり美的意識に従えば、本来の芸術作品とは、あらゆる空間と時間の彼方で現在のものとして体験されることで美的体験の対象となるものであるとされるわけだが、それが挫折してしまうのである。こうしてわれわれには慣れ親しんだものになっている本来の芸術作品と、単なる装飾との区別を再検討する必要のあることが、建築術の

例を見ることによって疑う余地のないところとなるわけである。

装飾的なものという概念は、美的意識においては明らかに〈本来の芸術作品〉の対立物として考えられている。本来の芸術作品は天才の霊感から産み出されるものであるとされているからである。ここではおよそ次のような議論がなされている。つまり、単に装飾的なものは天才の技芸ではなく、工芸である。単に装飾的なものは手段であって、それによって飾られるべきものに従属しており、それゆえなんらかの目的に従属するあらゆる手段と同様、その目的に対応する他の手段で置き換えることができる。単に装飾的なものは、芸術作品の独自性とは相容れないというわけである。

ところがじつは、装飾の概念は、体験芸術の概念とのこのような対立関係から切り離して見るべきものであり、われわれが芸術作品のありようとして取り出してきた表現の存在論的構造の中にその基礎をとらなければならないのである。頭に入れておかなければならないことは、飾りや装飾はその本来の意味から言って、美そのものであるということである。この古くからある認識を再生させる必要がある。飾りであり、飾る働きをするものはすべて、それによって飾られるもの、それが付着しているもの、あるいはその担い手に対する関係によって規定されている。飾りが独自の美的内実をもっていて、その内実が、後からその担い手に対する関係によって制約され、限定されるというのではない。ひょっとしてこの見解を支持したかもしれないカントでさえ、入れ墨に反対しているあの有名な箇所で、飾りというものはその担い手にふさわしく、似合っているときにのみ飾りであるという事実に考慮を払っている。(13) なにかをそれ自体で美しいと考えるだけでなく、それがどこに属し、どこに属していないかをも知っているということが、趣味には同時に含まれているのである。飾りというものはまず自立的に存在し、それからなにか別のものに

附け加えられるようなものではなく、その担い手の自己表現のために存在するのである。このように、飾りに関してもまさにそれが表現のために存在するということがあてはまるが、この場合の表現とは、存在の出来事であり、顕示（Repräsentation）である。飾りや装飾、特別の場所に据えられた彫刻は、例えばこれらによって飾られた教会自体が顕示的（repräsentativ）であるのと同じ意味で、顕示的なのである。

したがって装飾の概念は、美的なものの存在様式についてのわれわれの問いを完結させるにふさわしいものである。美の古い、超越論的な意味の再生が別の面からも望ましいということについては、後ほど述べるつもりである。われわれが〈表現〉ということで意図しているのは、いずれにせよ美的なものの普遍的かつ存在論的な構造であり、それは例えば芸術家による創作の瞬間に生じ、作品を受容するひとびとの心情によってそのつど繰り返されるにすぎない体験などではない。遊び（Spiel）の普遍的な意味から出発して、われわれは表現の存在論的な意味を見出したわけであるが、それは〈再生産 Reproduktion〉が本源的な芸術の本来のありようそのものであることによるものである。いまやはっきりしたことは画像や彫塑的芸術も、存在論的見地からすればすべて同じ存在様式をもっているということである。芸術作品に特有の現在性とは、存在を表現にもたらすことなのである。

c　文学の境界的位置

さて、これまでの議論から明らかになった存在論的観点が文学の存在様式にも適用しうるかどうかを、いわば実際の例に即して吟味することが以下の課題である。文学においては、独自の存在価を主張しうる

ような表現は一見したところ存在しないように見える。読書は純粋に内面的なプロセスである。公開の朗読や上演に見られるように、特定の機会と結びついた偶発性から、読書は完全に切り離されているように思われる。文学を律している唯一の条件は、それが言語によって伝えられ、読書によってそのつどの現在に生かされるということである。美的意識が自立的に作品に対峙するのは美的判別あってのことであるが、そうした美的判別はこう見てくると、読者の意識の自律性によっては正当化されないのではなかろうか。文学は自らの存在価を失ったポエジーであるように見える。どの本についても——かの有名な本についてのみならず(1)——それは、誰のためでもあり、誰のためでもないと言いうるのである。

しかし、それは果たして文学の正しい概念であろうか。それともこの概念は、結局は疎外された教養意識をロマン主義的に投影した結果ではなかろうか。というのは、文学が読書の対象とされるのはたしかにかなり後から生じた現象であるが、文学が書き記されるという書記性そのものは決してそうではないからである。じつは書記性はすべての偉大な詩文の根源的所与のひとつである。最近の研究ではロマン主義に見られた考え方、例えばホメロスのような叙事詩が口誦文学であったという考え方は捨て去られている。書記性はこれまで考えられてきたよりずっと古いものであり、そもそもの始めから詩文の精神的要素をなしていたものと思われる。したがって詩文がまだ読み物として消費されていなかった時代にも、それはすでに〈辞文 Literatur〉として存在していたのである。この点に関して考えると、後の時代になって朗誦よりも読書が優勢になってきたことが認められるが（例えばアリストテレスに見られる演劇からの離別を見てもわかるように）、それは、決してなにか新しいことをもたらしたわけではないのである。

このことは読むということが音読の形をとる限り明々白々である。ところが、音読と黙読とを厳密に区

別することは明らかにできないし、理解しつつ読むということはすでにいつも一種の再生産であり、解釈なのである。強勢やリズム構成といったことは、どのような黙読にもある。意味をもったものとそれの理解は、言語‐身体的なものと密接に結びついており、したがって理解にはつねに内的な語りが含まれているのである。

しかしそうであるとすると、次のような結論に達せざるをえない。つまり文学は——例えば小説という文学特有の芸術形式において——読むということの内に本源的に存在しているのであって、それは叙事詩が吟遊詩人による朗誦において、そして画像が観賞者の見るという行為において、本源的に存在するのと同じである。したがって本を読むということもまた、そこにおいて読まれる内容が表現にもたらされるひとつの出来事であろう。たしかに、文学および読書によるその受容は、きわめて拘束を受けない融通無礙なものである。[2] このことは次の事実を考えても明らかである。つまり本というものは一気呵成に読む必要はなく、したがってある本を読み続けるということは再び始めるという独特な仕事を意味しているのであって、決して聴くことや観ることとは類比することのできないものである。しかしまさにこの点から、〈読書〉がテクストの統一性に対応したものであることがはっきりしてくるのである。

それゆえ芸術作品の存在論に基づいてのみ——読書の個々の経過の中で生ずる美的体験に基づくのではなく——文学という芸術様式が把握されうるのである。文学的芸術作品には、朗誦や上演と同様、読むということが本質的に属している。それらはすべて一般に再生産と名づけられているものの諸段階である。この再生産と名づけられているものは、実のところ表現が時間の継起に基づいているようなすべての芸術に本源的なあり方を表わしており、それは、芸術一般の存在様式を規定する際の範型となることが、先に

はっきりしたわけであった。

しかし以上のことからさらに次のことが出てくる。文学の概念は、それを受容する者に対する関係を抜きにしては考えられない。文学は、ある疎外された存在が生命を失った形式と化して存続していて、それが後の時代の体験者の現実の中にあたかも同時的な形（Simultaneität）で与えられるようなものとして存在しているのではない。文学とはむしろ、精神的な維持と伝承の機能であり、それゆえいかなる現在の中にも自らの隠された歴史を持込んでくるのである。アレクサンドリアの文献学者たちによる古典古代文学のカノン形成以来連綿となされてきた〈古典〉の筆写と保存は、教養の生きた伝承であり、それは眼の前にあるものを単に保存するのではなく、むしろそうしたものを範例と認め、模範として後世に伝えてきたのである。したがって、どのように趣味が変化したとしても、われわれが〈古典文学〉と呼ぶものは後代のすべての者に不変の範型として作用するのである。このことは両義的であった新旧論争の時代に至るまで、そしてさらにその後についても言えることである。

歴史意識の展開を見るに至って初めて、世界文学というこの生きた統一体は、その規範的な統一性要求のもつ直接性を失い、文学史という歴史的な問題設定に変化してゆくことになった。だがこれは、まだ完結しておらず、恐らく決して完結することのない過程である。周知のとおり、世界文学の概念にドイツ語による最初の規定を行なったのはゲーテである。(3) ゲーテにとってこの概念のもつ規範的な意味はまだまったく自明のことであった。この意味は、今日もなお消滅してしまったわけではない。というのは、不変の意義をもつ作品についてわれわれは今日もなお、それは世界文学のひとつであるという言い方をするからである。

世界文学に数えられるものとは、万人の意識の中に位置を占めているものである。それは〈世界〉のものである。ところである世界文学的な作品を自らのものとする世界は、この作品が語りかけたそもそもの世界に対してきわめて大きな距離をもったものであるかもしれない。要するにもはや同じ〈世界〉でないことはまったく確かである。しかしその場合であっても、世界文学の概念がなおも規範的な意味をもつのは、世界文学に属する作品というものは、その語りかける世界がまったく別の世界であっても、相変わらず語り続けるからなのである。そうした作品のうちに、いまなお万人にとって真理であり、妥当性をもつものが表現されているということを、翻訳文学の存在もまた証明しているのである。したがって、世界文学はある作品のもっていた本来の規定に基づく存在様式が失われた形態であるというのでは決してない。むしろ文学の歴史的な存在様式そのものが、あるものを世界文学たらしめることを可能にするのである。

ところで世界文学に属するがゆえに、ある作品に規範としての傑出性を認めるというのであれば、文学という現象を今度は別の新しい視点のもとで考察してみる必要がある。というのも、たしかに詩文あるいは言語芸術作品としてすでに独自の価値を認められた文学作品のみが世界文学に属するものとされるが、その一方で文学の概念は文学的芸術作品の概念よりずっと広いからである。文書（リテラトゥール）の存在様式には、言語による一切の伝承が属している。つまり、あらゆる種類のテクスト、宗教的、法律的、経済的、公的、私的テクストばかりでなく、伝承されたそのようなテクストを学問的に処理し、解釈する文書、したがって精神科学の全体がそれに属している。そればかりか、文書（リテラトゥール）という形式はすべての学問的研究に当然帰属している。それは学問的研究一般が本質的に言語性と結びついているからである。すべての言語的なものが文書化可能であるということが、リテラトゥールのもっとも広い意味である。

さて、ここで問題となるのは、われわれがいままで芸術の存在様式について明らかにしたことが、そもそもこの広義の文学（リテラトゥール）についても適用されるかどうかということである。右に述べた文学の規範的意味は、芸術作品として妥当しうる文学作品のみに限定しなければならないのだろうか。そして芸術としての存在価をもっていると言ってよいのはそういった作品だけなのであろうか。文書的な存在の他の形式はすべて、基本的にこの存在価になんのかかわりももたないのだろうか。

あるいはここにはそれほど厳密な境界は存在しないのだろうか。学問的作品のうちにも、著作として優れているがゆえに、文学作品として評価され、世界文学の作品のひとつに数えられる当然の権利をえたものがある。美的意識の視点からすれば、このことは明白である。美的意識は芸術作品に関して、その内容の重要性ではなく、もっぱら表現形式の質を決定的なものと考えるからである。しかし、われわれは美的意識の批判に際して、こうした視点の有効範囲に原則的な制限を加えたのであり、したがって文学的芸術と広義の文学としての文書（リテラトゥール）とをこの原理によって区切ることには疑義が生じることになろう。われわれが確認したのは、詩的芸術作品でさえも美的意識を尺度としては、その本質的真理を捉えることができないということだったからである。むしろ詩的芸術作品が他の一切の文学的テクストと共通している点は、内容上の重要性のゆえにわれわれに訴えかけることなのである。われわれの理解行為が目指しているのは、芸術作品としての詩的芸術作品のもつ形式のできばえといった特殊なものではなく、それがわれわれになにを語っているかということなのである。

その意味では、文学的芸術作品とそれ以外の広義の文学テクストとの間の区別は、それほど基本的なものではない。たしかに詩の言葉と散文の言葉の間には違いがあり、さらに詩的散文と〈学問的〉散文との

間にも違いがある。これらの違いを文学の形式の観点から考察することも可能である。しかし、そうしたさまざまな〈言葉〉の本質的な違いは、明らかに他の点、つまりそうしたさまざまな言葉が掲げる真理性要求の多様性にあるのである。しかし、にもかかわらず一切の文書的作品には深い共通性があるが、それは、言葉による表現形式が、言表されるべき内容的意味を活性化するところにある。こう考えると、例えば歴史家が行なうようなテクスト理解も、芸術の経験とそれほど異なったものではないことになる。そして、文学の概念の中に単に文学的芸術作品だけでなく、すべての文書的伝承を含めたとしてもそれは決して単なる偶然ではないのである。

いずれにせよ、文学の現象の中に芸術と学問とが互いに交錯する部分が存在するのは偶然ではない。文学の存在の仕方には、ある種の独特な、他と比較できない側面がある。この存在の仕方は、文書が理解へと転換されることに、ある特殊な課題を課すのである。文書ほどわれわれにとって疎遠であると同時に理解を要求するものはない。耳なれぬ言葉を話す人間との出逢いですら、この疎遠さ、このいぶかしさとは較ぶべくもないものである。なぜなら、身振りや音による言葉には、直接理解可能な要素がすでに含まれているからである。文書とそれにかかわるもの、すなわち文学は、精神の理解可能性がもっとも疎遠なものの中に外化したものである。文書ほど精神の純粋な痕跡と見なしうるものはないし、また文書ほど理解する精神に依存したものもない。文書を解読し、解釈する際には奇跡が起こるのである。つまりそこではなにか疎遠で死んでいたものが、まったく同時的なもの(Zugleichsein)、なじみ深いものへと変容するのである。過去からわれわれに到来する伝承の他のどれをとっても、文書に比肩しうるものはない。過去の生の残滓、建造物の遺跡や道具や埋葬物といったものは、それらの上を吹きすさんでいった時間の嵐によ

って風化してしまっているが、これに対して文書による伝承は純粋な精神であって、解読され読まれる中でそれはあたかも現在のものであるかのようにわれわれに語りかけるのである。それゆえ、文書がなんであるかを熟知している読む能力は、神秘的な技術のようなもの、われわれを解き放したり結びつけたりする魔術のようなものでさえある。そこでは時間と空間は止揚されてしまっているように見える。文書によって伝承されたものを読むことのできる者は、過去の純粋な現前を立証し、かつ成就するのである。

したがって、美学的にはあらゆる境界づけがなしうるにもかかわらず、われわれの連関においては文学のもっとも広い概念は妥当性をもつのである。芸術作品は遊戯として存在するのであり、それは観る者による受容があって初めて完了するものであることを先に論証しえたわけであるが、同様にテクスト一般についても、理解することにおいて初めて、意味の死せる痕跡は再び生きた意味へと移り変わってゆくのだと言えるのである。したがってここで、芸術の経験について証明されたことがすべてのテクストの理解について、つまり芸術作品ではないテクストについても妥当するかどうかを問わねばならない。芸術作品が表現されることによって初めて完結するということは先に見たところであったし、われわれはここから、すべて文学的芸術作品は読書において初めて自己を完結しうるという結論を引き出すことを迫られたのであった。いまやこのことは一切のテクスト理解についても言えるのであろうか。テクストの意味は、理解する者によって受容されることによって初めて完結を見るのであろうか。言いかえれば、理解は、ちょうど耳に聴こえるようにすることが音楽にとって不可欠であるのと同じように、テクストの意味の生起にとって不可欠なものなのであろうか。テクストの意味に対してわれわれには、模写している画家が本物に対してもちうる程度の自由しか与えられていないとしても、やはりそれも理解と呼びうるのであろうか。

d　解釈学の課題としての再構成と統合

テクストの理解の技術をこととする古典的な学は解釈学である。われわれのこれまでの考察が正しければ、解釈学の本来の問題は、一般に知られているのとはまったく異なった形で提示されることになる。その場合、解釈学の本来の問題が指示する方向は、われわれが美的意識に対して行なった批判が美学の問題を転位させたのと同じ方向である。いやそれどころか、その場合解釈学は、芸術の全領域とそこで立てられる問題を同時に包括するほど広い意味で理解されなければならないであろう。他のあらゆるテクストが理解されなければならないように、文学作品に限らず、あらゆる芸術作品は理解されなければならないし、また、その理解はうまく仕上がったものであることを目指している。こうして解釈学的意識は、美的意識の広がりをはるかに越えた包括的な広がりを獲得する。すなわち、美学は解釈学へと解消されなければならない。これは問題の及ぶ範囲に関する発言であるというだけではなく、この発言はそれ以上に内容にかかわるものである。つまり、逆に言えば解釈学は全体として、芸術の経験に正当に対応できるように規定されなければならないのである。あらゆる言表の意味、すなわち芸術やその他諸々の伝承の言表のもつ意味が形成され、完成されるのが意味生起であるとすれば、理解とは、この意味生起の一部をなすものとして考えられなければならない。

さて、古くから神学および文献学の補助学であった解釈学は一九世紀になって体系化され、精神科学の営み全体の基礎とされるに至った。その結果解釈学は、文献の理解を可能にし、容易にするという本来の

実用的な目的を原則的に超越することになった。現代から見て疎遠なものとなり、新たに、そしてより正しく体得されることを必要とする過去の精神は、伝承された文献のみに限られない。むしろ、もはや直接に自分の世界にはないが、その世界のなかで、その世界に向かって自己を表明するものすべて、したがって、あらゆる伝承、芸術および法律、宗教、哲学などその他のあらゆる過去の精神的所産は、それらが本来もっていた意味から疎遠なものとなっており、それゆえ解明し媒介する精神を必要とする。この解明する精神をわれわれはギリシア人にならって、神々の使者であるヘルメスの名に因んでヘルメノイティクと名づけるのである。解釈学が精神科学の内部で中心的な機能をもつようになったのは、〔このように疎遠になった過去を取り戻そうとする〕歴史意識の成立によるものであった。しかし、この意識の成立とともに立てられた問題の広がりが、歴史意識を成立させた諸条件の方からまったく正しく見通すことができるかどうかは疑問である。

　従来この分野における研究を規定してきたのは、とりわけヴィルヘルム・ディルタイによる精神科学の基礎づけ[1]および解釈学の成立に関する研究[2]であり、解釈学の問題の所在はこうした従来の研究によってそれなりの仕方で決定されていた。今日における課題は、ディルタイ流の問題の立て方がもってきた支配的な影響と、ディルタイが基礎づけた〈精神史〉にまつわる先入見から脱却することであろう。

　さしあたり問題の所在を示し、また、われわれがこれまでたどってきた思考の過程から必然的に生ずる体系的帰結を、いまやわれわれの今後の問題設定の拡大と結びつけるためには、まず、芸術という現象によって立てられる解釈学的課題を手がかりにしていくのが適切であろう。われわれは、〈美的判別〉が抽象化であり、この抽象化は芸術作品がその作品の世界に所属するという事態を変更することができないこ

とを明瞭にすることができたが、同様に、芸術が決してただ単に過去のものであるだけではなく、時代の隔たりを、芸術が固有にもっている意味現前（Sinnpräsenz）によって克服しうるものであることもまた疑いを容れないところである。それゆえ芸術の例において示されるのは、抽象化と歴史化という両面に対して際立った優位をもつ理解の例なのである。芸術は単に歴史意識の対象とされるものではないが、しかしそれにもかかわらず、芸術を理解するということのなかには、つねにすでに歴史的媒介がともに含まれている。それでは、芸術に対する場合、解釈学の課題はどのように規定されるのであろうか。

以下では、シュライアーマッハーとヘーゲルを例にとって、この問いへの答えを考える際の二つの極端な可能性について述べることにしよう。これらの可能性は再構成と統合という概念で特徴づけることができよう。シュライアーマッハーにとっても、ヘーゲルにとっても、まず最初にあったのは、伝統に相対した際に生ずる喪失と疎遠さの意識であり、この意識が彼らに解釈学的反省を促したのである。しかしながら、彼らは解釈学の課題をそれぞれ非常に異なった仕方で規定している。

シュライアーマッハーの解釈学理論については、後にまた扱う予定だが、彼がはっきりと目指していたのは、作品本来の規定を理解のなかで再生することであった。というのも、過去からわれわれに伝承されてきた芸術や文学は、それらが本来属していた世界から引き離されたものだからである。われわれの分析で示されたように、このことはすべての芸術、すなわち文芸にも妥当するが、造形芸術においては特に顕著である。そこでシュライアーマッハーは、「もし芸術作品が流通し始めるならば、それはすでにもはや自然でも本来的であるとも言えない。つまり、どのような芸術作品であれ、その理解の一部は、その作品が本来もっていた目的によって可能になるものだからである。」「それゆえ、本来の連関から引き離された

芸術作品は、この連関が歴史的に保存されていない場合、その意義を失ってしまう」と述べている。彼はまた次のように率直に述べている。「それゆえ、そもそも芸術作品というものは、その作品の地盤、その作品の環境にも根ざしているものである。もし作品がこの環境から取り出され、流通へと移っていくならば、それだけですでに作品の意味は失われてしまう。それは、火のなかから救い出されて、焦げ跡がついているようなものである。(3)」

ここから結論されるのは、芸術作品は、それが本来属していたところにおいてのみ、真実の意味をもつということではないだろうか。とすれば、芸術作品の意味を感得するということは、本来のものをいわば再構成することなのであろうか。芸術作品は、無時間的な空間に浮かんで美的体験の対象となるものではなく、ある世界に属して初めてその意味が完全に規定されるということを認識し、承認するならば、そこから結論されるのは、芸術作品の真の意味は、この世界から、すなわち、とりわけ作品の起源と成立のみから理解されるべきであるということであろう。そうであるとするならば、作品が所属する〈世界〉の再構成、作品を創作した芸術家が〈意図〉していた本来の状態の再構成、本来のスタイルでの上演、こうした歴史的再構成のあらゆる手段が追求するのは、芸術作品の真の意味を理解可能にし、誤解や誤った現代化から守ることであろう。――これこそまさに、シュライアーマッハーが彼の解釈学全体の暗黙の前提としていた考えなのである。シュライアーマッハーによれば、歴史的知識は、当該の時代に特有の機会的なことや本来のものを取り戻すことによって、失われたものを埋め合わせ、伝承を再構成する方途を開いてくれる。このように解釈学の努めは、芸術家の精神のなかに〈接合点〉を再びえようとすることであり、〈接合点〉をえて初めて芸術作品の意味は完全に理解できるようになる。それは解釈学が、通常テクスト

に対して、著者の本来の創作を復元しようと努めるのとまったく同様の手続きなのである。

ところで、ある伝承された作品がその本来の使命を全うしていた諸条件を再構成することは、作品の理解にとってたしかに基本的な補助作業である。ただし問題は、ここでえられるものが本当にわれわれが芸術作品の意味として求めていたものであるのか、また、われわれが理解とは第二の創造、つまり元来の創作の復元だと考えれば、理解が正しく規定されたことになるのかという問いである。結局のところ、解釈学の使命をそのように規定することは、過去の生を復旧し、昔どおりに暮そうとするあらゆる試みと比べても少なからず筋の通らないことである。本来の諸条件をいかに再構成してみても、われわれの存在の歴史性を考えるならば、あらゆる復古主義的な試みと同様、無力な企てを始めることである。疎遠な状態から取り戻され、再構成された生は、それが本来あったとおりのものではない。この生は、疎遠化の継続する状況のなかでのみ、第二の成長を経験するのである。最近、美術館の芸術作品をその作品が本来おかれていた、その使命を全うしていた場所に再び戻したり、記念碑的建築を再び本来の形に直したりする傾向が一般化しているが、これはいま述べたことをよく証明しているだけである。絵画が美術館から教会へ戻され、建築物が昔と同じ状態に復元されたとしても、これらはかつてあったとおりのものではない。つまり、これらは観光旅行の対象になってしまうのである。解釈学的作業も理解を本来のものの再構成として考える限り、これとまったく同じで、死滅した意味を伝えようとするにすぎない。

それに対してヘーゲルが提示しているのは、解釈学的営為が始まることによって生ずる得失を相互に調整するもうひとつの可能性である。古代の生とその芸術宗教との没落について次のように述べるとき、彼はいかなる復元も無力であることを明瞭に意識していた。[4] すなわち、ミューズの作品は、「いまやわれわ

れに対してあるところのものであり、——木から摘み取られた美しい果実であり、〔シラーの詩の〕乙女があの果実を差し出すように、ある好意的な運命がわれわれにこれらの果実を手渡してくれたのである。ただしこの運命が与えるのは、そこにあったとおりの現実の生きた果実ではなく、果実を実らせた樹でもなければ、果実の実体を形成した大地や資源、果実の特性を決定した気候、あるいは果実の成長を支配した四季の移り変わりでもない。——こうして運命があの芸術の作品とともにわれわれに与えてくれるのは、作品の世界、すなわち、そこで作品が花咲き、熟した人倫的な生の春や夏ではなく、この現実を内面に包み込んだ記憶だけなのである」。そして彼は、後世の人間が伝承された芸術作品に対してとる態度を〈外面的な行為〉と呼んでいる。この行為は「これらの果実から雨滴や塵埃を払いのけることであり、それらの作品を包み込み、産み出し、そして精神を吹き込んだ人倫の現実という内的な諸要素の代わりに、言語、歴史的なもの等々の、作品の外面的実在を構成するすでに死んだ諸要素からなる粗大な骨組みを構築することであり、しかもそれは、これらの作品のなかに自ら入って生きるためではなく、作品を自分のなかに表象するためにすぎないのである」(5)。ヘーゲルがここで描いていることは、歴史的過去の保全というシュライアーマッハーの要求が含んでいたことにほかならないが、ヘーゲルの場合、それは初めから否定的な意味合いを帯びている。芸術作品の意味を補完するものとして、その作品の時代に特有の機会的なものを究明したとしても、それによって意味を再構成することはできない。木から摘み取られた果実が残るばかりである。これらの作品を歴史的関連のなかに戻して考えてみても、それによってえられるのは、作品に対する生の関係ではなく、単なる表象の関係にすぎない。ただしこれによってヘーゲルは、過去の芸術に対して、その芸術が過去に属するものとしてそのように歴史的(ヒストーリッシュ)にふるまうのは正当な課題であるという

ことを否定しているのではない。彼はむしろ芸術史研究の原則を述べているのであるが、ただしそうした研究が、あらゆる〈歴史的（ヒストーリッシュ）〉な態度と同様、ヘーゲルの眼には外面的な行為として映ったのである。

それに対して、思惟する精神が歴史に対して、そしてまた芸術の歴史に対して果たすべき真の課題は、ヘーゲルの考え方に従えば、決して外的なものではないであろう。というのは、精神は歴史のなかに自己自身がより高次の仕方で表現されているのを見るとされているからである。木から摘み取られた果実を差し出す乙女の比喩をさらに展開しつつ、ヘーゲルは次のように述べている。「しかし、摘み取られた果実を手渡してくれる乙女は、これらの果実を直接提供したところの自然、木や空気、光などの諸条件と諸要素に拡散した自然以上のものである。というのも、この乙女はこれらの諸条件、諸要素を、自己意識をもつ眼差しと手渡そうとする身振りとの輝きのうちに、より高次の仕方で集約しているからである。これと同様に、われわれにあの芸術作品を提供してくれる運命の精神も、あの民族の人倫的な生と現実以上のものである。というのは、この精神は、芸術作品においてまだ外面化されていた精神を、内面-化し、追憶(Er-Innerung)するものだからである。――この精神は、あの個体化された神々と、実体の属性をすべてひとつのパンテオンのなかに、すなわち自分を精神として自分で意識している精神のなかに集成する悲劇的運命の精神だからなのである。」

ここでヘーゲルが指し示しているのは、シュライアーマッハーにおいて理解の問題が立てられていた次元の全体を越えている。ヘーゲルは、この理解の問題を、彼が絶対精神の最高の形態として哲学を基礎づけた基盤の上へ引き上げる。哲学という絶対知において、精神のあの自己意識は完成するのであり、この精神は、ヘーゲルのテクストにあるとおり〈より高次の仕方で〉芸術の真理をも自己のうちに把握してい

るというのである。このように、ヘーゲルにとって、解釈学の課題を遂行することは、哲学、すなわち精神の歴史的(ゲシヒトリッヒ)な自己浸透である。この哲学は、歴史(ヒストーリッシュ)意識の自己忘却に対して正反対の立場である。この立場に立てば、表象の歴史的(ヒストーリッシュ)態度は、過去に対して思惟する態度に変化する。ヘーゲルはこの立場を表明することによって決定的な真理を述べている。というのも、歴史的(ゲシヒトリッヒ)精神の本質は、過去の復元にあるのではなく、思惟によって現在の生との媒介を行なうことにあるからである。ヘーゲルがこのような思惟による媒介を外面的で後追い的な関係として考えず、芸術の真理そのものと同一の段階においたのは、正当なことであった。それによって彼はシュライアーマッハーの解釈学の理念を根本的に越えている。そして、われわれが、芸術と歴史のなかに自己を告知している真理を問う以上、われわれは芸術の真理への問いを立てることによって、美的意識および歴史意識の批判を行なわざるをえなかったのである。

原　注

第二版まえがき

（1）私の念頭にあるのは以下のようなものである。これらの他に書簡や口頭による数多くの意見もいただいた。

1. K.O.Apel, Hegelstudien Bd. 2, Bonn 1963, S.314-322.
2. O.Becker, Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst (im Hinblick auf den I. Teil von W. u. M.), Phil. Rundsch. 10, 1962. S.225-238.
3. E.Betti, Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften, Tübingen 1962.
4. W.Hellebrand, Der Zeitbogen, Arch. f. Rechts- u. Sozialphil., 49, 1963, S.57 bis 76.
5. H.Kuhn, Wahrheit und geschichtl. Verstehen, Histor. Ztschr., Heft 193/2, 1961, S. 376-389.
6. J.Möller, Tübinger Theol. Quartalschr., 5/1961, S.467-471.
7. W.Pannenberg, Hermeneutik und Universalgeschichte, Ztschr. f. Theol. u. Kirche 60, 1963, S.90-121, bes. 94ff.
8. O.Pöggeler, Philos. Literaturanzeiger, 16, S.6-16.
9. A. de Waelhens, Sur une herméneutique de l'herméneutique, Rev. philos. de Louvain, 60, 1962, S.573-591.

10. Fr. Wieacker, Notizen zur rechtshistorischen Hermeneutik, Nachr. d. Ak. d. W., Göttingen, phil.-hist. Kl., 1963, S. 1-22.

（2） Vgl.:

1. Nachwort zu: M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960.
2. Hegel und die antike Dialektik, Hegel-Stud. I, 1961, S. 173-199.
3. Zur Problematik des Selbstverständnisses, FS G. Krüger: Einsichten, Frankfurt 1962, S. 71-85.
4. Dichten und Deuten, Jb. d. Dtsch. Ak. f. Sprache u. Dichtung, 1960, S. 13-21.
5. Hermeneutik und Historismus, Phil. Rundschau. 9, 1961, jetzt Anhang S. 477 bis 512.
6. Die phänomenologische Bewegung, Phil. Rundsch. 11, 1963, 1ff.
7. Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge, in: Problem der Ordnung, Dt. Kongr. f. Phil. 6, München 1960, Meisenheim 1962.
8. Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik, Sein und Ethos, Walberberger Stud. I, 1963, S. 11-24.
9. Mensch und Sprache, FS D. Tschizewski, München 1964.
10. Martin Heidegger und die Marburger Theologie, FS R. Bultmann, Tübingen 1964.
11. Ästhetik und Hermeneutik, Vortrag auf dem Ästhetik-Kongreß Amsterdam 1964. [1]Vgl. E.

（3） Betti a. a. O.; F. Wieacker a. a. O.

（4） Vgl. O. Becker a. a. O.

（5） クルト・リッツラーはかつて Traktat vom Schönen, Frankfurt 1935 において「質に対する感覚」

なるものの超越論的演繹を企てたことがある。

（6） この点に関する最近のものとしては H. Kuhn, Vom Wesen des Kunstwerkes（1961）参照。

（7） この関連でのアレゴリーの名誉回復（一〇〇ページ以下）はすでに何十年も前にヴァルター・ベンヤミンが『ドイツ悲劇の根源』(Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1927）で始めている。

（8） この点で私はハンス・ゼードルマイヤーの――もちろんアクセントの置き方は異なるが――論述に依拠しうる。彼の論述は現在では次の論集に収められている。Kunst und Wahrheit（rde 71）特に S. 87ff.

（9） Vgl. H. Kuhn, a. a. O.

（10） Betti, Wieacker, Hellebrand a. a. O.

（11） Vgl. O. Apel a. a. O.

（12） それゆえ私は、ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインの「言語ゲーム」の概念を知ったときにはきわめて自然なものに思えたのである。Vgl. Die Phänomenologische Bewegung, S. 37ff.

（13） レクラム文庫版ハイデガーの『芸術作品の起原』についての私の後書きを参照のこと（S. 108ff.）。さらに最近のものとしては、一九六四年九月二六日の「フランクフルター・アルゲマイネ」新聞(同文が Sammlung 1965, Heft 1 に掲載されている）参照。

（14） 本書 S. 447-512 参照。

（15） ペゲラーは、前掲論文一二ページ以降において、この点に関してローゼンクランツの口を通じたヘーゲルがなにを言うであろうかについて興味深い指摘をしている。

第I章 第1節 a

（1） J. St. Mill, System der deduktiven und induktiven Logik, übertragen von Schiel, 1863², 6.

Buch »Von der Logik der Geisteswissenschaften oder moralischen Wissenschaften«.

（2） David Hume, Treatise on Human Nature, Introduction.

（3） H. Helmholtz, Vorträge und Reden, 4. Aufl. 1. Bd., Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften［自然科学と学問全体の関係］, S. 167ff.

（4） この機縁を作ったのは、特にピエール・デュエム（Pierre Duhem）の大著 »Études sur Léonard de Vinci«, 3 Bde.（1907ff.）である。本書は後に一〇巻にまで達した遺著 »Le système de monde. Histoire des doctorines cosmologiques de Platon à Copernic«（1913ff.）によって増補されている。

（5） J. G. Droysen, Historik (Neudruck 1925, hrsg. von E. Rothacker), S. 97.

（6） W. Dilthey, Gesammelte Schriften Bd. V, S. LXXIV.

（7） a. a. O., Bd. XI, S. 244.

（8） a. a. O., Bd. I, S. 4.

（9） a. a. O., Bd. I, S. 20.

（10） Helmholtz, a. a. O., S. 178.

第I章　第1節　b

（1） I. Schaarschmidt, Der Bedeutungswandel der Worte Bilden und Bildung, Diss. Königsberg 1931 参照。

（2） I. Kant, Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre, § 19.

（3） G. F. W. Hegel, Werke 1832 ff., Bd. XVIII, Philosophische Propädeutik, Erster Cursus, § 41ff.

（4） Wilhelm v. Humboldt, Gesammelte Schriften. Akademie-Ausgabe, Bd. VII, 1 S. 30.

(5) Hegel, Philosophische Propädeutik, §41-45.

(6) Hegel, Phänomenologie des Geistes, ed. Hoffmeister, S. 148ff.

(7) Hegel, XVIII, S. 62.

(8) Hegel, Nürnberger Schriften, ed. Hoffmeister, S. 312 (Rede von 1809).

(9) Helmholtz, a. a. O., S. 178.

(10) F. Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1.

(11) 記憶の歴史と記憶の訓練の歴史とは同じではない。記憶術はたしかに記憶の訓練の歴史の一部をなすものではあるが、実践的な局面だけで記憶（memoria）という現象を捉えるのは、この現象を縮減して見ていることを意味する。この現象の歴史の中心には、むしろアウグスティーヌスがおかれなければならないであろう。というのは、アウグスティーヌスは彼が継承したピタゴラスおよびプラトンの伝統を完全に変えているからである。帰納法に関する問題に占める記憶（μνήμη）の機能については、さらにのちに取り上げることにする。(P. Rossi: La costruzione delli imagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento ; C. Vasoli : Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno, in:, Umanesimo e Simbolismo, 1958 ed. Castelli 参照。)

(12) Logique de Port-Royal, 4e partie, chap. 13ff.

(13) J. B. Vico, De nostri temporis studiorum ratione, W. F. Otto の独訳付き, 1947.

(14) W. Jaeger, Über Ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebensideals, Sitzungsberichte der Preuß. Akademie d. Wiss., Berlin 1928.

(15) F. Wieacker, Vom römischen Recht, 1945.

(16) 四つの話題 (De sapientia I, II, de mente. de staticis experimentis) をある愚者 (*idiota*) の書として始めているニコラウス・クザーヌスを参照せよ (Heidelberger Akademie-Ausgabe V, 1937)。

(17) Aristoteles, Eth. Nic. Z. 9, 1141 b 33: *Εἶδος μὲν οὖν τι ἂν εἴη γνώσεως τὸ αὑτῷ εἰδέναι.* (それゆえもちろん、自己の利害を知るということも知識の一種であるにちがいない。)

(18) Aristoteles, de anima, 425 a 14ff.

(19) Thomas Aq. S. Th. Iq. 1, 3 ad 2 et q. 78, 4 ad 1.

(20) Tetens, Philosophische Versuche, 1777, Neudruck der Kant-Gesellschaft, S. 515.

(21) Discours Préliminaire de l'Encyclopédie, ed. Köhler, Meiner 1955, S. 80.

(22) Cicero, De oratore, II. 9. 36.

(23) Vgl. Leo Strauss, The Political Philosophy of Hobbes, chapter VI.

(24) アリストテレスのこのモティーフの伝承においては、明らかにカスティリョーネ (Castiglione) が重要な役割を果たした。Vgl. Erich Loos: Baldassare Castigliones 》Libro del cortegiano《 (Analecta romanica, hrsg. v. F. Schalk, H. 2).

(25) Shaftesbury, Characteristics, Treatise II, 特に Part. III, Sect. I.

(26) Marc Ant. I, 16.

(27) ハッチソン (Hutcheson) は共通感覚 (sensus communis) をまさに共感 (sympathy) によって輪郭づけている。

(28) Thomas Reid, The philosophical Works, ed. Hamilton, eighth edition, 1895. この第二巻七七四ページ以降に、豊富な素材を歴史記述的にというよりもむしろ分類的にまとめたものではあるが、共通感覚 (sensus communis) についてのハミルトンの詳細な注解が見出される。ギュンター・プフルーク (Guen-

ther Pflug）の私に対する親切な指摘を借りるならば、哲学の内部での共通感覚の体系的機能はビュフィエ（Buffier）（1704）において初めて確認できる。感官による世界の認識が一切の理論的問題にまさり、実用的に正当化されるということは、それ自身としては古くからの懐疑論のモティーフである。しかしビュフィエは、デカルトのコギトが意識の世界を基礎づけるのと同じように、共通感覚を外界（res extra nos）の認識の基礎として役立つべき公理の準位にまで引き上げたのである。ビュフィエはリードに影響を与えた。

（29）Henri Bergson, Ecrits et paroles I《RM Mossé-Bastide), S. 84ff.

（30）》Die Wahrheit des sensus communis oder des allgemeinen Sinnes, in den nach dem Grundtext erklärten Sprüchen und Prediger Salomo oder das beste Haus- und Sittenbuch für Gelehrte und Ungelehrte《 von M. Friedrich Christoph Oetinger (neu herausgegeben von Ehmann, 1861), エティンガーは修辞学の伝統を自らの生成的方法のために引合いに出し、さらにシャフツベリ、フェヌロン（Fenelon）、フルーリ（Fleury）を引用している。フルーリ（Discours sur Platon）によれば、語り手（Redner）が用いる方法の長所は《先入見を際立たせる》ことにあり、エティンガーが語り手はこの方法を哲学者と共有している（125）と言うとき、彼はフルーリの見解を正しいものと認めているのである。エティンガーによれば、啓蒙主義の誤謬はそれがまさにこの方法を越えたと自認するところにあるのである。以下の研究はさらにエティンガーのこの判断の正しさを確証することになろう。というのも、彼は今日もはやすたれてはしまったものの、いまになって再びアクチュアルになり始めている幾何学的方法という形式に対して、すなわち啓蒙主義が掲げた論証法の理想に対して批判を向けているのであるが、これと同様の立場が現代の精神諸科学やその「論理学」との関係にも見られるのである。

（31）F. Ch. Oetinger, Inquisitio in sensum communem et rationem ……(Tübingen 1753). Vgl. Oetinger als Philosoph, Kleine Schriften III, Idee und Sprache 89—100. 以下の引用はこの論文より。

(32) radicatae tendentiae……Habent vim dictatoriam divinam, irresistibilem.

(33) in investigandis ideis usum habet insignem.

(34) sunt foecundiores et defaecatiores, quo magis intelliguntur singulae in omnibus et omnes in singulis.

(35) まさにそこでエティンガーは、道徳哲学的探究に際して、余りに若い聞き手に対してアリストテレスが抱いた懐疑を思い起こす。——このこともまた、彼にとって適用（Applikation）の問題がいかに大きく意識されていたかを示すひとつの証拠である。本書第二部第Ⅱ章第2節b参照。

(36) この点について私が依拠しているのは Morus, Hermeneutica, Ⅰ, Ⅱ, Ⅱ, XXIII. である。

(37) Tetens, Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, Leipzig 1777, Ⅰ, 520.

(38) Kant, Kritik der Urteilskraft 1799^2, S. Ⅶ.

(39) Baumgarten, Metaphysica §606: perfectionem imperfectionemque rerum percipio, i. e. diiudico.

(40) Eine Vorlesung Kants üder Ethik, ed. Menzer, 1924, S. 34.

(41) 本書五六ページ参照。

(42) Kritik der Urteilskraft, 40.

(43) Kritik der praktischen Vernunft, 1781, S. 124.

(44) 同書一七八七年、二七二ページ、Kritik der Urteilskraft §60.

(45) Kritik der reinen Vernunft, B 171ff.

(46) Kritik der Urteilskraft, 1799^3, S. 157.

(47) 同書六四ページ。

(48) 事例（したがって歴史記述も）が判断力にとっては「幼児の歩行器」としての意味をもつことをカントが認めていることを参照していただきたい。（B版一七三ページ）

(49) グラシアンと彼の影響については、とりわけドイツでの影響については次のような文献が基本的である。Karl Borinski, Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland, 1894 さらに Fr. Schummer, Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts (Archiv für Begriffsgeschichte I, 1955).

(50) F・ヘーアは近代以降の教養概念の根源を、ルネサンスと宗教改革および反宗教改革時代の学校文化の中に見ているが、それは的確であると思われる。Der Aufgang Europas S.82 およびS.570 参照。

(51) Kant, Kritik der Urteilskraft, 1799³, S.233.

(52) Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, §71.

(53) A. Baeumler, Einleitung in die Kritik der Urteilskraft, 二八〇ページ以下特に二八五ページ。

(54) Kritik der Urteilskraft, 1799³, S.67.

(55) この点にこそ〈文体(スタイル)〉という概念の本来の場がある。歴史的に成立したカテゴリーとして見れば、この概念の由来は、装飾的なものが美的なものに対して独自性を主張したことによる。本章第Ⅲ巻付論Ⅰ参照。

(56) Kritik der Urteilskraft, 1799, S.Ⅶ.

(57) Kritik der reinen Vernunft, B 173.

(58) 規定的判断力と反省的判断力というカントによる区別をヘーゲルがそのまま継承しなかったのは、このことが頭にあったからである。ヘーゲルはカントの判断力の理論がもつ思弁的な意味を認めてはいる。それは、この理論では普遍的なものがそれ自体で具体的なものだと考えられているからであるが、しかし同時に次のような難点も指摘している。つまり、カントでは普遍的なものと特殊なものとの関係が、まだ真理として考えら

れてはおらず、主観的なものとして取り扱われているというのである。(Enz. §55ff. そして似たようなことは Logik, ed. Lasson, II S.19 でも言われている。) まさしくこのことを定式化して、同一性の哲学では、所与の普遍と、見出されるべき普遍との間の対立が止揚されているといったのはクーノー・フィッシャーである。(Logik u. Wissenschaftslehre, S.148)

(59) したがって徳と正しい行ないとをより厳密に性格づけているアリストテレスの決定的な言葉というのは *ὡς δεῖ* あるいは *ὡς ὁ ὀρθὸς λόγος* である。つまり倫理的な実践において教授可能なものはたしかにロゴスであるが、しかしこのロゴスは一般的な輪郭を越えても精確な(*ἀκριβής*)ものではない。正しいニュアンスを捉えることが大切なのである。これをなしうる賢知(*φρόνησις*)は *ἕξις Τοῦ ἀληθεύειν*、つまり、なにか隠されていたものがそこで明らかとなる、つまり認識されるような存在構造のひとつである。ニコライ・ハルトマンは、倫理学の規範的な一切の契機を〈価値〉にかかわらせて理解しようとしており、〈状況の価値〉というものを考え出している。これは、アリストテレスの徳の概念についての一覧表を拡大した特異な例といえる。

(60) 趣味が良風美俗、つまり《外的な形で現われた道徳性》にとって決定的なものであることを、もちろんカントは見落としてはいない。(Anthropol., §69 参照) しかしカントは、意志についての純粋な理性規定から趣味をはずしている。

(61) 本書五ページ以下参照。

(62) Alfred Baeumler の労作 »Kants Kritik der Urteilskraft« は、カントの美学と歴史の問題との関連をポジティブな側面から究明しており、多くの示唆に富んでいる。しかしここで一度カントによって失われたものを考えてみることも必要であろう。

第I章　第2節　a

（1）Paul Menzer, Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung, 1952.

（2）Kritik der Urteilskraft, 1799, S. 139, vgl. 200.

（3）Kritik der Urteilskraft, §17 (S. 54.)

（4）Kritik der Urteilskraft, 1799, S. 64.

（5）Kritik der Urteilskraft, §60.

（6）Kritik der Urteilskraft, S. 264 イギリス哲学に見られた道徳感情という考えを批判しているとはいえ、道徳感情というこの現象が類似性を考えれば、美的なものであることはカントもたしかに認めざるをえなかった。いずれにせよ、自然美に適意を見出すことが、「その類似性を考えれば道徳的である」とカントが主張する以上、実践的な判断力の作用たる道徳感情についても、それがアプリオリな適意だと言いうる。(K. d. U. 169)

（7）Kritik der Urteilskraft, §16 以下。

（8）Lessing, Entwürfe zum Laokoon Nr. 20 b; in Lessings Sämtl. Schriften ed. Lachmann, 1886 ff., Bd 14, S. 415.

（9）カントはここからは明らかに芸術作品のことを考えており、もはや自然美を優先していないことにも注意してほしい。

（10）レッシングは前掲書で「花と風景の画家」について、「彼は、いかなる理想（Ideal）にもなりえないさまざまな美を模倣している」と述べている。そしてこのことに積極的に符合するのが造形芸術の序列内部での彫刻の主導的地位である。

（11）ここでカントは、「美的芸術の一般理論（Allgemeine Theorie der schönen Künste)」の中で「美

(Schönheit)」の項において人間の形姿を同様な仕方で特徴づけているズルツァー（Sulzer）に従っている。というのも人間の体は「目に見えるようになった魂以外のなにものでもない」というのだからである。シラーもまた「マティソンの詩について（über Matthissons Gedichte）」という論文において、次のように——しかしまさに同じ意味で——書いている。「一定の形を有する領域は動物の体と人間の心とを越えてはいかない。それゆえただこの両者においてのみ（全体の関連からわかるようにここで考えられているのはたしかに、二重的存在である人間が有する動物的な肉体性と心というこの両者の統一なのであるが）ひとつの理想（Ideal）が築き上げられうるのである」と。しかしこれ以外のところではシラーの論文は、象徴概念の助けを借りて風景絵画と風景詩をまさに正当化しており、したがって後期の芸術美学の先駆けをなしている。

(12) Vorlesungen über die Ästhetik, ed. Lasson, S.57:「芸術作品は人間がなにであるかを人間自身に提示するひとつの様式であるから、芸術作品への普遍的欲求は人間の思想のうちに求められるべきである。」

(13) Vorlesungen über die Ästhetik, ed. Lasson, S.213.

(14) こうした関係を認識したのはルドルフ・オーデブレヒト（Rudolf Odebrecht）の功績である。（Form und Geist. Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Ästhetik, Belin 1930)

(15) シラーはこのことを的確に感じ取っており、「この著者を偉大な思想家としてたたえることをわきまえたものは、ここで彼の心の軌跡に出会い歓喜するであろう」と書いている。Über naive und sentimentalische Dichtung, Werke ed. Güntter u. Witkowski, Leipzig 1910ff. Teil 17, S.480.

(16) Kritik der Urteilskraft, 1799, S.179f.

(17) Ebda, S.194.

(18) Ebda, S.188.

(19) 「構想力が自由であって悟性を呼びさますところでは」K.d.U.,S.161 また「したがって構想力はここで

は創造的であり、知的理念の能力（理性）を動かす」。Ebda, S. 194.

（20） K. d. U., S. 183f.

（21） K. d. U., S. LⅠ.

（22） Ebda, S. LⅤff.

（23） Ebda, S. 181.

（24） K. d. U., S. Ⅹ u. LⅡ.

第Ⅰ章　第2節　b

（1） K. d. U., §48.

（2） K. d. U., §60.

（3） K. d. U., §49.

（4） K. d. U., S. 264.

（5） 奇妙なことに、カントは造園術を建築ではなく、絵画に属するものとしている（K. d. U., S. 209）。この分類の前提として、趣味が変化して、庭園の理想がフランス風のものからイギリス風のものに変わったことがある（Vgl. Schillers Abhandlung: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795）。これとは異なってシュライアーマッハーは、イギリス風庭園を〈水平的建築〉として再び建築のうちに算入している（Ästhetik, ed. Odebrecht, S. 204）。

（6） カントとその継承者たちとの間でおこった変化を私は〈芸術の立場〉という定式で特徴づけようと思うが、その変化が、どの程度まで美という普遍的現象をわかりにくいものにしたかを如実に教えてくれるのが、シュレーゲルの最初の断片である（Friedrich Schlegel, Fragmente, Aus dem ‚Lyceum', 1797）。「多く

のひとが芸術家と呼ばれているが、芸術家とは本来自然が作り出す芸術作品である。」この言い回しのなかには、天才を自然の恩寵によるものとしたカントによる天才概念の基礎づけの残響がある。しかし、ここではそれが反対に、自己自身についての意識が足りない芸術家に対する反論となるという以上に評価されているわけではない。

(7) ホトーが編纂した美学講義では、ラッソンが学生のノートから再構成したヘーゲルによる本来の章立てが証明する以上に、自然美に対してやや行き過ぎるほどに独立した地位が与えられている。Vgl. Hegel, Sämtl. Werke, ed. Lasson, Bd, Xa, 1. Halbband (Die Idee und das Ideal), S. XIIff.

(8) Vorlesungen über die Ästhetik, ed. Lasson.

(9) 観念論美学に対するフィヒテの意義が一般に認められるようになったのは、ルイジ・パレイソン (Luigi Pareyson) の著作 L'estetica del idealismo tedesco（一九五二年）の功績である。同様に、新カント主義の運動全体の内部においても、密かにフィヒテとヘーゲルの影響が持続していたことが認められよう。

(10) ある旅行報告の中でヘーゲルは、「私の全体験 (meine ganze Erlebnis)」と書いている (Briefe, ed. Hoffmeister, III 179)。ここでわれわれが注意せねばならないのは、これが手紙であり、手紙ではわれわれは常套の言葉を見出せないときには、使い慣れていない表現を、しかもそれを話し言葉 (Umgangsprache) の中からなんの気なしに取り入れるということである。例えばヘーゲルは、それとならんで「さてウィーンでの私の生活について (nun von meinem Lebwesen in Wien)」といった同様の言い回し (Briefe III, 55) を用いている。明らかにヘーゲルは、彼自身のものとはまだなっていないある集合的概念を探していたのである（第一の手紙の箇所での女性名詞形の使用もこのことを語っている）。

(11) ディルタイによるシュライアーマッハーの伝記 (1870)、ユスティ (Justi) によるヴィンケルマンの伝記 (1872)、ヘルマン・グリムの『ゲーテ』(1877) などの中で見られる他にも、おそらくもっと頻繁に用いられ

ていたと思われる。

(12) Dichtung und Wahrheit, Zweiter Teil, siebentes Buch; Werke, Sophienausgabe Bd. 27, S. 110.

(13) Zeitschrift für Völkerpsychologie, Bd. X; 》Goethe und die dichterische Phantasie《 へのディルタイの注記を参照せよ。(Das Erlebnis und die Dichtung, S. 468ff.)

(14) Das Erlebnis und die Dichtug, 6. Aufl., S. 219; cf. Rousseau, Les Confessions, Partie II, Livre 9. 厳密な対応関係を指摘することはできない。明らかなのは、この表現が、翻訳ではなく、ルソーにおいて読み取られる叙述のパラフレーズであるということである。

(15) Zeitschrift für Völkerpsychologie, a. a. O.

(16) 例えば『体験と文学（Das Erlebnis und die Dichtung）』の中にあるゲーテ論文で示されている「詩は生の描出と表現である。それは体験を表現し、そして生の外的現実を描出する」といった後期の記述と比較されたい。

(17) たしかにここでゲーテの言葉の用法が決定的な影響を与えた。「各々の詩において、体験されたものが含まれているかを問うてみなさい。」（Jubiläumsausgabe 38, 326）; あるいは、「書物もまたその体験されたものをもっている」（38, 257）。そうした尺度で教養と書物の世界が測られるときには、その世界もまたそれ自身体験の対象として理解されることになろう。最近のゲーテの伝記であるフリードリヒ・グンドルフ（Friedrich Gundolf）によるゲーテに関する書物において、再び体験の概念が述語としてさらに展開されているのはたしかに偶然ではない。「体験」という語は伝記上の概念形成から生じてきたものであり、グンドルフにおけるような原-体験と教養体験との区別は、その概念形成の進行から生ずる帰結なのである。

(18) 例えば、「体験」（Erleben）という語のもつデカルト主義的な概念含意に対して強く鋒先を向けたハイデガーの批判に、ロータッカー（Rothacker）が疑念を示したことを考えてみるとよい。Die dogmatische

Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus, 1954, S. 431 を例えば参照せよ。

（19） 生の活動（Akt des Lebens）、共同的存在の活動（Akt des gemeinschaftlichen Seins）、契機（Moment）、固有の感情（eigenes Gefühl）、感覚（Empfindung）、作用（Einwirkung）、心情の自由な自己規定としての活動（Regung als freie Selbstbestimmung des Gemüts）、根源的に内的なもの（das ursprünglich Innerliche）、刺戟（Erregung）等。

（20） Dilthey, Das Leben Schleiermachers^{2}, S. 341. 銘記すべきはしかし、一八七〇年の初版において見出される「出来事（Ereignisse）」（^{1}, 305）という語が、第二版（1922, von Mulert）では「体験（Erlebnisse）」（私はそれが正しいと見なすが）という表現に置き替えられ、訂正されていることである。ここで第一版が印刷ミスであるとすれば、われわれが既に上で確定した体験と出来事との間の意味上の近さがここで影響していることになる。さらにもうひとつの例がこのことを説明しうる。それは、ホトー（Hotho）の次の文に見ることができるものである。（Vorstudien für Leben und Kunst, 1835）：「しかしその種の構想力は、それ自身産出的であるというよりは、むしろ体験された状態、なされた経験の想起に依拠している。想起はそうした出来事の生起の個別性と外的種類を、一切の状況とともに保持し再現し、普遍的なものを独立して浮かび出させはしない」。ここで「出来事」の代わりに「体験」があったとしても、どのような読者もそのテクストに驚くことはないだろう。

（21） E. Husserl, Logische Untersuchungen II. 363 Anm. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. I. 65.

（22） Gesammelte Werke, Musarionausgabe, Bd. XVI, S. 50.

（23） Vgl. Dilthey, VII, 29ff.

(24) それゆえディルタイは後に、体験の定義に自ら制限を加えている。「体験は質的存在、つまりある現実であり、この現実は覚知によって定義されることはできない。むしろそれとして区別されずに所有されるもののうちにも及んでゆくような現実である。」(Ⅶ, 230) 主観性を出発点としたのではいかに不充分であるかということを、ディルタイはその本来の意味でわかっているわけではないが、言葉の上では疑惑を意識している。つまり「所有される、といえるだろうか」と彼は続けて述べている。

(25) Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode 1888; Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode 1912 (Neubearbeitung).

(26) Die Grundlagen der Denkpsychologie, 1921, 2. Aufl. 1925.

(27) Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode, S. 32.

(28) H. Bergson, Les données immédiates de la conscience, S. 76f.

(29) Georg Simmel, Lebensanschauung, 2. Aufl. 1922, S. 13. 生の概念を弁証法的に囲い込むことをやめて、それを存在論的に真剣に受け止めるという決定的な一歩を下したのはハイデガーであったが、それをわれわれは後に見ることになろう。(原書二二九ページ以下参照)

(30) F. Schleiermacher, Über die Religion, Ⅱ. Abschnitt.

(31) Georg Simmel, Brücke und Tür. ed. Landmann, 1957, S. 8.

(32) Simmel, Philosophische Kultur. Gesammelte Essays 1911, S. 11-28.

第I章 第2節 c

(1) E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948.

(2) Paul Böckmann が彼の》Formgeschichte der deutschen Dichtung《を書くにあたって依拠した、象

徴的言語と表現言語との間の対立ということを参照していただきたい。

(3) K. d. U., §51.

(4) ἀλληγορία がもともとの ὑπόνοια にとって替る。Plut. de aud poet 19e.

(5) 〈契約〉という σύμβολον の意味が〈合意〉という性格そのものによるのか、あるいはこの合意の記録ということからくるのかという問題はここではひとまずおいておこう。

(6) St. Vet. Fragm. II, 257f.

(7) συμβολικῶς καὶ ἀναγωγικῶς, de Coel. ここでは I 2.

(8) Vorlesungen über Ästhetik, ed. Heyse 1829, S. 127.

(9) アレゴリーという言葉が、言語的な領域から造形芸術の領域へ転用されるようになったのがいったいいつごろなのかという問題は研究する価値があろう。寓意画が発達するにつれてそうなったのだろうか (Castelli 編、Umanesimo e Simbolismo, 1958 中 P. Mesnard, Symbloisme et Humanisme 参照のこと)。一八世紀においてはこれとは逆に、アレゴリーが問題となるところでまず考えられていたのは、きまって造形芸術であった。そしてレッシングが主張した、アレゴリーからのポエジーの解放という考えが意味していたのは、基本的には造形芸術を手本とする習わしからポエジーを解放することであった。ついでに言えば、アレゴリーという概念に対して Winckelmann が示したポジティブな態度は、時代の趣味と一致しているものではなかったし、Dubos や Algarotti といった、彼と同時代の理論家たちの見解に従うものでさえもなかった。むしろ彼は、ヴォルフ−バウムガルテンの伝統に影響されていたと見受けられる。それ故に画家の筆は〈悟性に浸っているべきだ〉という要請を掲げたのである。彼はここでアレゴリー一般を非難の対象としているのではない。近代以降のアレゴリーをおとしめるために、古典古代を持出しているのである。アレゴリーを異端視するという、一九世紀全般に見られた傾向が——それはまた象徴的なものという概念をなんの反省もなく、アレゴ

リーに対置する傾向でもあったが――Winckelmann の考えにいかにそむくものであるかは、Justi の例を見ればわかる。（I, 430ff.）

（10） シラーは、例えば、『優雅さと品位』においてある理念の美しい対象は、〈象徴〉に役立つと述べている（Werke ed. Güntter u. Witkowski, 1910ff., Teil 17, S. 322）。

（11） Kant, Kritik der Urteilskraft[3], S. 260.

（12） ゲーテにおける〈象徴〉という語の用いられ方に関するゲーテ文献学の綿密な諸研究（例えば、Curt Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung, 1933）が示すのは、ヴィンケルマンのアレゴリー美学との対決が同時代人にとっていかに重要であったか、また、ゲーテの芸術観がどのような意味をもったのかということである。ヴィンケルマンの著作出版にあたって、フェルノー（I, 219）とハインリヒ・マイヤー（II, 675ff.）は、ワイマル古典主義において形成された象徴概念をすでに自明のものとして前提にしている。シラーやゲーテの用語法がここでいかに速やかに普及したとしても、この語はゲーテ以前にはまだまったく美的意味をもっていなかったと思われる。象徴概念の形成にあたってゲーテが行なった貢献は、明らかに別の起源、すなわち、プロテスタント神学における解釈学と秘蹟論に起源をもつのであり、このことは、ローフがゲアハルトを指摘していることからも確証される（Der Symbolbegriff, S. 195）。この関連についてとりわけわかりやすい解明を与えるのはカール・フィリップ・モーリッツである。彼の芸術観はまったくゲーテの精神で満たされていたが、それでもなお彼は、アレゴリーに対する批判のなかで、アレゴリーは「単なる象徴に近づき、そこでは美はもはや問題ではなくなる」と書くことができた（引用はミュラーの著書の二〇一ページによる）。

（13） Farbenlehre, Des ersten Bandes erster, didaktischer Teil, Nr. 916.

（14） 一八一八年四月三日のシューバルト宛書簡。似たようなことは青年フリードリヒ・シュレーゲルも言って

いる。「すべての知識は象徴的である。」(Neue philosophische Schriften, hrsg. von J. Körner, 1935, S. 123)

(15) Schelling, Philosophie der Kunst (1802) (WW. V, 411).

(16) Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, II 41.

(17) a. a. O., V, 412.

(18) F. Creuzer, Symbolik, I § 19.

(19) F. Creuzer, Symbolik, I § 30.

(20) Ästhetik I, (Werke 1832ff., Bd. X, 1) S. 403f.

(21) いずれにせよ、ショーペンハウアーの例が示すのは、一八一八年に象徴をまったく慣習的なアレゴリーの特殊例と捉えた用語法が、一八五九年にもまだ可能だったということである(Welt als Wille und Vorstellung, § 50)。

(22) この点で、クロプシュトックにとっては(X, 254ff.)、ヴィンケルマンでさえも〔アレゴリーの伝統に対する〕誤った依存関係にあるように思われたのであった。「大半のアレゴリー的絵画に見られる二つの主要な誤りは、これらの絵画が往々にしてまったく、あるいは非常な困難をともなわなければ理解されなかったこと、そして、こうした絵画は、その本性からして、つまらないものであったことである。(……)宗教的な、また、世俗的な真の出来事こそ、もっとも偉大な巨匠たちがもっとも好んで取り組む題材であるとされる(……)その他の者たちは、彼らの祖国の歴史を扱えばいいと言うのだ。それがどんなに面白いものだとしても、ギリシア人やローマ人の歴史が私になんの関わりがあるというのか。」価値の低い意味しかもちえないアレゴリー(悟性のアレゴリー)に対する、特に近代のフランス人におけるはっきりとした嫌忌については、Solger, Vorl. z. Ästh., S. 133ff. また同様に、Erwin II, 49; Nachlaß I, S. 525 を見よ。

(23) F. Th. Vischer, Kritische Gänge:Das Symbol. また、E. Volhard, Zwischen Hegel und Nietzsche 1932, S. 157ff. における優れた分析および、W・エールミュラー(Oelmüller)の発生史的叙述、F. Th. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, 1959 を参照せよ。
(24) E. Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, S. 29.

第I章　第3節　a

(1)『人間の美的教育について』の書簡において基礎をおかれた考えをこのように要約することができる。例えば、第十五書簡には、「形式意欲と素材意欲との共同、すなわち、遊戯衝動がなければならない」とある。
(2) K. d. U., S. 164.
(3) ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται (Aristot. Phys. B 8, 199 a15).
(4)『人間の美的教育について』第二十七書簡。この過程の叙述としていまなお傑出しているのは、H. Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, Berlin 1931 である。
(5) Vgl. E. Fink, Vergegenwärtigung und Bild, Jb f. Philos. u. phän. Forsch. Bd. XI, 1930.
(6) 上述一五ページ以下を参照せよ。
(7) 一種の社交的なゲームとしての引用に対する喜びは、ここでは特徴なものとしてこの美的意識に属する。
(8) この展開に関して、その間に出た見事な叙述として、W. Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen を参照せよ。
(9) André Malraux, Les musée imaginaire および W. Weidlé, Les abeilles d'Aristée, Paris 1954 を参照せよ。ただしそこでは、われわれの解釈学的関心を引くような本来の帰結には達していない。それは、

Weidlé が依然として――純粋に美的なものを批判しつつ――創作行為を規範として保持するためである。この行為は、「作品に先行するが、作品自体のなかに入りこみ、私が作品を直観し、把握する場合に、把握され、直観される行為である。」(引用はドイツ語の翻訳、Die Sterblichkeit der Musen, S. 181 による。)

(10) Vgl. Fr. Rosenzweig, Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus, 1917, S. 7.

(11) 例えば、小説『エピゴーネン』において。

第I章　第3節　b

(1) Richard Hamann, Ästhetik, 1921[2].

(2) Kunst und Können, Logos, 1933.

(3) Aristoteles, De anima, 425 a 25.

(4) M. Scheler, in 》Die Wissensformen und die Gesellschaft《, 1926, S. 397ff.

(5) われわれがゲオルギアデス (Georgiades) に負うている (Musik und Sprache, 1954) 声楽と絶対音楽との関係についての最近の研究は、こうした連関を確立しているように私には思われる。私の見るところ、抽象芸術についての現今の議論は「対象的」と「非対象的」という抽象的な対置に固執しようとしている。抽象性という概念で強調されるのは実際にはそれが対立概念であるということである。対立はしかし常に共通性を前提としている。したがって抽象芸術は対象性への関わりから決して解放されているわけではなく、対象性への関わりを否定するという形でじつはその関わりを保持しているのである。われわれが見るときには常にある対象を見るということであり、またそうあり続ける限り、対象への関係を越えることはまったくできない。「対象」を実践的な方向において見るという習慣から目を転じることによってのみ、美的に見ることが可能となるのであり、その場合にわれわれが目を転じた当のものをわれわれは見ていなければならない、否、まさに

眼中に収めておかねばならない。ベルンハルト・ベレンゾン（Bernhard Berenson）も同様の見地から次のように主張している。「われわれが一般に〈見ること〉と言っているものは合目的的一致である……」「造形芸術は、われわれが見るものとわれわれが知っているものとの間の妥協である」（Sehen und Wissen, Die Neue Rundschau, 1959, S.55-77）。

（6） Vgl. Rudolf Odebrecht, a.a.O. 色で形作られる最近の絵画を知っている者は、古典主義的先入見に従ってカントが色を総じて形式に対置し刺戟に数え入れたことに、もはや困惑しないであろう。

（7） Kr. d. U., S. 197.

（8）「純粋性（Reinheit）」の歴史が一度書かれてしかるべきであろう。H・ゼードゥルマイヤー（Die Revolution in der modernen Kunst, 1955, S. 100）は、カルヴィニズムの純正主義（Purismus）と啓蒙主義の理神論（Deismus）とに言及している。一九世紀の哲学的概念の言語を規定する役割を演じることになったカントは、さらに直接に古代のピタゴラス的‐プラトン的純粋性理論に結びついている（Vgl. G. Mollowitz, Kants Platoauffassung. Kantstudien, 1935）。プラトニズムは、一切の近世の「純正主義」にとっての共通の根であるのだろうか。プラトンのカタルシスについては、ヴェルナー・シュミッツ（Werner Schmitz）の未刊のハイデルベルクにおける教授資格論文 Elenktik und Dialektik als Katharsis（1953）を参照せよ。

（9） Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci et son annotation marginale, Variété I.

（10） プロメテウス‐シンボルについての私の研究、》Vom geistigen Lauf des Menschen《, 1949 を参照せよ。

（11） デソアール（Dessoir）等によって要求された「芸術家の美学」の方法的な正しさはこの点にある。

（12） 制作者に対抗して使用者の方に与えられた知の優位に関するプラトンの論評：Rep. X, 601c を参照せよ。

(13) ゲーテ研究において私を導いたのは、まさしくこの問いへの関心であった。Vgl. »Vom geistigen Lauf des Menschen«, 1949. また私の講演 »Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins«, in Venedig 1958 (Rivista di Estetica, III—A, III374—383) も参照せよ。

(14) Variété III, Commentaires de Charmes. ここでヴァレリーは「私の詩にある感覚はひとから貸してもらったものである」と述べている。

(15) Im ,Logos', Bd. VII., 1917/18. ヴァレリーは芸術作品を時によっては化学上の触媒と比較している。

(16) Oskar Becker, Die Hinfälligkeit des Schönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers. Husserl-Festschrift, 1928, S. 51.

(17) 既にK・Ph・モーリッツ (K. Ph. Moritz), Von der bildenden Nachahmung des Schönen, 1788, S. 26 において「作品はその最高の目的をその成立において、その生成において既に達成している」という記述が見られる。

(18) Vgl. Hans Sedlmayr, Kierkegaard über Picasso, in» Wort und Wahrheit« 5, 356ff.

(19) 「従属的存在論 (Paraontologie)」へと向かうオスカー・ベッカーの才気煥発な思考は、ハイデガーの「解釈学的現象学」を方法的テーゼとしては過小評価し、内容的なテーゼとしては過大評価しているように私には思われる。オスカー・ベッカーが自ら一貫して問題の構造を反省し通す中で向かっていくこの従属的存在論の過大視は、内容的に見ればまさにハイデガーが方法的に確定していた点に立ち戻る。ここで繰り返されているのは、シェリングが結局はフィヒテの知識学の方法的帰結を克服しえなかった「自然」をめぐる論争である。従属的存在論の企てが自らの補完的性格を認めるならば、それは両者を包括するものへと自ら越えていかねばならない。この両者は存在への問いの本来の次元を弁証法的に指し示しているのである。ハイデガーによって切り開かれたこの存在への問いをベッカーはもちろんそのようなものとして認識していなかったようであ

るが、それは、ベッカーが美学上の問題において「高位存在論の（hyperontologisch）」次元を例示し、それでもって芸術家の有する天才の従属主体性（*Sub*jektivität）を存在論的に規定しようとしているためである。(Vgl. zuletzt seinen Aufsatz, Künstler und Philosoph, in »Konkrete Vernunft«, Festschrift für Erich Rothacker)

(20) ed. Hoffmeister, S. 424ff.

(21) 「世界観」という語（vgl. A. Götze, Euphorion 1924）は、最初はまだ感性界（mundus sensibilis）へのかかわりを保持していたのであり、ヘーゲルにおいてさえも、本質的諸世界観がまさに芸術による把握のうちにある限りはそうである（Aesth. II, 131）。しかしヘーゲルによれば今日の芸術家にとっては世界観という規定は過ぎ去ったものであるがゆえに、世界観の数多性と相対性は反省と内面性とが扱うことがらとなったのである。

第II章　第1節　a

(1) Aristot. Pol. VIII, 3, 1337 b 39 u. ö. Vgl. Eth. Nic. X, 6, 1176 b 33: *παίζειν ὅπως σπουδάζῃ κατ' Ἀνάχαρσιν ὀρθῶς ἔχειν δοκεῖ*（アナカルシスの言葉を借りれば、真剣になりうるために遊ぶというのがほんとうだと考えられる。）

(2) クルト・リーツラー（Kurt Riezler）は、彼の才気豊かな『美についての小論』（Traktat vom Schönen）において遊ぶひとの主観性を出発点とし、それによって遊びと真剣との対立を固定したため、彼にとっては遊びの概念が余りにも過度に狭められ、彼は「われわれは子供の遊びが遊びにすぎないかどうかを疑う」とか「芸術の遊びは単なる遊びではない」と言わねばならなくなる（S. 189）。

(3) F.J.J. Buytendijk, Wesen und Sinn des Spiels, 1933.

（4）ハイデガーの語源的手法から彼の発言の真理内実を批判したがるひとびとには、こうした自明なことが呈示されねばならない。

（5）Vgl. J. Trier, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 67, 1947.

（6）ホイジンガ（Homo ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, rde S.43）は以下の言語的事実に注意を向けている。「われわれはなるほどドイツ語で〈遊びを行なう（ein Spiel treiben）〉と、そしてオランダ語では〈遊びをする（een spelletje doen）〉と言いうる。しかし本来それにふさわしい動詞は遊ぶ（Spielen）という動詞そのものである。ひとは遊びを遊ぶのである。言い換えれば、活動の種類を表現するために名詞の中に含まれている概念が動詞の中で繰り返されねばならないのである。どう見てもこれが意味しているのは、遊ぶという行為がまったく特殊な独立した種類のものであり、それは通常の種類の活動からはずれているということである。遊ぶということは通常の意味での行為ではない」。これと対応して「賭けごとをする ein Spielchen machen」という言い回しは、自分の時間の使い方を表わしているだけであり、それはまだ遊ぶということではない。

（7）Huizinga, a.a.O., S.32.

（8）『ドゥイノの悲歌』第五でリルケは次のように記している。「そこで純粋な過少は不可思議にもかの空虚な過多へと移ろい——急変する。」

（9）Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie (Friedrich Schlegels Jugendschriften, her. v. J. Minor, 1882, II, 364).

（10）Vgl. F. G. Jünger. Die Spiele.

（11）Huizinga, a.a.O., S.17.

（12）数多くの研究の中で特にアドルフ・ポルトマン（Adolf Portmann）はこうした批判を行ない、形態学的

考察様式の権利を新たに根拠づけた。

(13) Vgl. Rudolf Kassner, Zahl und Gesicht, S. 161f. カスナーが示唆しているところによれば、「子供と人形との間にある非常に奇妙な一体性と二元性」は、ここで（祭祀行為においてと同様に）「観客という常に開かれた第四の壁」が存在していないということに関連しているという。これとは逆に私が結論するのは、まさにこの観客という第四の壁こそが芸術作品の〔演技としての〕遊びの世界（Spielwelt）を閉じるものであるということである。

(14) 前注(13)を見よ。

第II章　第1節　b

(1) 私はここで、アリストテレス（Eth. Eud. B1; Eth. Nic. A1）がポイエーシスをプラクシスから分けた古典的区別を用いている。

(2) Plato, Phileb. 50 b.

(3) ミメーシスと踊りとの根源的連関を指摘しているコラー（Koller）の新しい研究、Mimesis, 1954 を参照せよ。

(4) Arist. Poet. 4, insbes. 1448 b 16: *συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον οὗτος ἐκεῖνος.*（個々のものについて、例えばこの人はこうこうだと推理すること）

(5) a. a. O., 1448, b 10.

(6) Kant, Kr. d. U., § 48.

(7) Plato, Phaid., 73ff.

(8) Plato, Rep. X.

（9） Aristot. Poet. 9. 1451 b 6.

（10） アンナ・トゥマルキン（Anna Tumarkin）は一八世紀の芸術理論における「模倣」から「表出」への移行を非常に正確に示しえた。（Festschrift für Samuel Singer, 1930）

（11） 作品の形成過程自身の中で同じ意味ですでに美的反省が作用していることを考慮すべきではないのかという問題は特殊なものである。作者が自分の作品の理念を鑑みて、造形のさまざまな可能性を思案し、批判的に比較し、判断を下しうることは否定できない。しかしながらこうした制作そのものに内在する冷静な明晰性は、作品そのものに接して惹起されうる美的反省や美的批判とはなにか非常に異なるように私には思われる。作者の思慮の対象であったもの、すなわち作品形成のさまざまな可能性が、また美的批判の出発点になることがあるかも知れない。しかし創造的反省と批判的反省とがそのように一致する場合においてさえ、尺度は別のものである。美的批判は統一的理解の障害をその根拠にするが、他方、作者の美的思慮は作品の統一性そのものを作りあげることに向けられている。こうした確定がいかなる解釈学的帰結をもつのかは後に見るであろう。

一般に生産過程と再生産過程とを理念という点で一致させようとするときにはいつも、趣味と天才の美学から生ずる誤った心理主義が依然として残っているように私には思われる。そのときには、作者と鑑賞者との主観性を越えていく出来事——それが作品の成功を表わしているわけであるが——を見誤ることになる。

（12） R・インガルデン（R. Ingarden ‚Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils', Rivista di Estetica 1959）は——ここでの文芸作品の「図式構造（Schematik）」の分析は、余りにも注目されていないが——「美的対象」が具体化する過程のうちに芸術作品の美的評価の活動領域（Spielraum）を見出している。私はそれが正しいとは思わない。美的な把握をする体験において美的対象が構成されるのではなく、芸術作品はその具体化と構成過程を通して常に作品自身の美的な質が経験されるのである。この点においては私の立場はL・パレイソン（L. Pareyson）の「形成するもの（formativita）」の美学と完全に一致している。

(13) このことが再生芸術に限られたことではなく、全ての芸術作品、否、新しい理解へと向けて呼び醒まされる全ての意味形象に妥当することは、後に示されるであろう。

第II章　第1節　c

(1) Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, rde 1958, S. 140ff.

(2) 以下については、著者が自分の研究を終えたあと初めて知ったR・ケーブナーとG・ケーブナー(R. und G. Koebner)の美的なものとその真理に関する手堅い分析（1957）を参照されたい。Vgl. die Notiz Phil. Rdsch. 7. S. 79.

(3) ヴァルター・F・オットーとカール・ケレーニー（Walter F. Otto und Karl Kerènyi）とは、宗教史と人類学の立場から祝祭の意義を認識したという功績がある（vgl. Karl Kerényi, Von Wesen des Festes, Paideuma 1938)。

(4) アリストテレスは、アペイロンの存在様式の特徴づけのために、それゆえアナクシマンドロスを視野に入れながら、日と競技の存在、すなわち祝祭の存在を引合いに出している（Phys. III, 6, 206 a 20)、おそらくすでにアナクシマンドロスは、アペイロンが尽き果てぬことをそうした純粋な時間現象への関係において規定しようと試みていたのではなかろうか。その際、彼はひょっとしたら生成と存在のアリストテレス的概念で捉えられる以上のものを視野に収めていたのではなかろうか。というのも日の像は特別な機能の仕方で他の連関においても現われるからである。ソクラテスは、プラトンの「パルメニデス」（Parm. 131b）において、イデアの事物に対する関係をすべての日のうちにある日の現前という例で直観的に示そうとしている。ここで日という存在において論証されているのは、過ぎ去ることのうちにのみあるものではなく、至る所で日は別のものであるにもかかわらず、同じものの不可分の現前と臨在（PARUSIA）ということである。初期の思想家た

ちが存在すなわち現前を考えたときに、彼らにとって現在たるものは、もしかすると、神的なものが示される神聖な合一の光の中で現われていたのであろうか。神的なものの臨在は、たしかにアリストテレスにとっても依然として、本来の存在、いかなる潜勢態によっても制約されていない現勢態である（Met. XIII, 7）。継起という通常の時間経験からはこうした時間の性格は捉えられない。時間の諸次元とその経験は、祝祭の回帰をただ歴史的回帰としてのみ理解させる。ひとつにして同一のものがそのつど変化するというのである。実際にはしかし祝祭はひとつにして同一のものではなく、常に別のものであることによってあるのである。常に別のものであることによってのみある存在者は根源的な意味で時間的である。こうした存在者は生成のうちに存在を有している。「滞留（Weile）」という存在の性格については、M. Heidegger, Holzwege, S. 322ff. を参照。

（5） パルメニデスにおける「存在」と「思惟」の関係についての私の論文、‚Zur Vorgeschichte der Metaphysik‘（Anteile 1949）を参照せよ。

（6） 先の一五ページ以下で教養について述べたことを参照せよ。

（7） Vgl. Gerhard Krüger, Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens, 1940[1]. この本の序論は特に重要な洞察を含んでいる。その後出版されたクリューガーの講義（Grundfragen der Philosophie, 1958）は著者の体系的意図をさらに明確にしたものであるのでここで若干論評しておきたい。近代の思惟と「存在的真理」へのあらゆる結びつきからの解放とについてのクリューガーの批判は、私には仮構的であるように見える。近代科学は、それがどんなに構成的な方法で営まれようとも、経験に立ち還るという原則的な操作を決して放棄しなかったし、決して放棄しえないということは、近代の哲学もまた決して忘れることはありえなかった。それは純粋な自然科学はいかにして可能か、というカントの問題設定を思い起こしさえすればよいであろう。しかしクリューガーのように思弁的観念論を一面的に理解するならば、この観念論に対してもまったく不当な扱いをもすることになる。思想の一切の規定の全体性を構成する思弁的観念論は

決して任意の世界像を考え出しているわけではなく、経験の絶対的な後天性を思惟の中へ取り込もうとしているのである。これが超越論的反省の正確な意味である。ヘーゲルの例からわかるのであるが、この反省によって古代の概念実在論の再生さえ目指すことができるようになる。近代的思惟についてクリューガーが抱くイメージは、基本的には完全にニーチェの絶望的な過激主義に準拠している。権力への意志のニーチェの遠近法主義は、しかし観念論哲学と一致するものではなく、逆に観念論哲学の崩壊の後に一九世紀の歴史主義が用意した地盤の上に生じたのである。それゆえ私はディルタイの精神科学的認識の理論も、クリューガーが望むほどには評価できない。私からすればむしろまさに問題にすべきことは、ディルタイにおいても依然として精密自然科学の一面的な方法思考に余りに依存していることが明瞭な、近代の精神諸科学に関するこれまでの哲学的解釈を正していくということなのである。たしかに私は、クリューガーが生の経験および芸術家の経験に準拠する点では彼と同意見である。われわれの思惟にとってこうした判断基準がいまだに妥当性をもってはいるが、しかしそれは、クリューガーが尖鋭化しているような、古代の思惟と近代の思惟との間の対立そのものが近代的構成物であるということを証明しているように私には思われる。

われわれの研究が——哲学的美学の主観化に対抗して——芸術の経験に思いをめぐらせるときに、それが目指しているのは単に美学上の問いのみならず、近代的思惟の適切な自己解釈そのものなのであるが、それは、この思惟が近代的方法概念が認めているよりも多くのものを内包しているからである。

(8) E・フィンク (E. Fink) は、明らかにプラトンのパイドロスから発想をえた区別によって、人間が熱狂によって忘我の状態になっていることの意味を解明しようと試みた。しかしプラトンの場合には純粋に理性的である状態の逆の理念として善き狂気と悪しき狂気との区別が規定されるのに対して、フィンクが「純粋に人間的な感激」を熱狂と対照させ、この熱狂において人間は神のうちにあるのだとするとき、彼にはそれに対応する基準が欠けている。というのも結局「純粋に人間的な感激」もまた、自我を離れつつもその場にのぞんで

いる状態であり、それゆえに人間の〈能力〉ではなく、人間にふりかかってくるものであり、その限りで私にはこの「純粋に人間的な感激」は熱狂とは分かち難いと思われるからである。人間の力が及ぶような感激が存在し、また逆に熱狂はわれわれを端的に越えている超越的な力の経験であるということ、すなわち自己自身を支配することと、打ち負かされてあることとのそうした区別は、それ自身権力思考から考えられているのである。それゆえこうした区別をたてると、忘我となにかのもとにあることとの混淆を正当に認めることができなくなってしまうのだが、この混淆は感激と熱狂のどの形式についても認められる。フィンクによって記述された「純粋に人間的な感激」の諸形式そのものは、〈自己陶酔的-心理学的〉に誤解しさえしなければ、「有限なるものの有限な自己超越」の様式である（Vgl. E. Fink, Vom Wesen des Enthusiasmus, insbes. S.22-25)。

(9) Kierkegaard, Philosophische Brocken, 4. Kap. u. ö.

第II章　第1節　d

(1) Richard Hamann, Ästhetik, S.97.「したがって悲劇性は美学とはなんの関係もない。」Max Scheler, Vom Umsturz der Werte, ‚Zum Phänomen des Tragischen'「悲劇的なものが、〈美的〉であることを本質とする現象であるかどうかということについても疑念がもたれる。」〈悲劇〉という概念がどういう意味をもってきたかについては、E. Staiger, Die Kunst der Interpretation, 一三二ページ以下参照のこと。

(2) Arist, Poet, 13, 1453 a 29. Kierkegaard, Entweder—Oder I.

(3) マクス・コメレル (Max Kommerell, Lessing und Aristoteles) が著わした、同情のこうした歴史についての記述はじつに賞讃に値するが、しかし、同情とエレオスの本源的な意味とを充分に区別しているとはいえない。W. Schadewaldt, Furcht und Mitleid? Hermes 83, 1955, S.129ff および H. Flashar による

補完（Hermes 1956, S. 12-48）参照。

（4） Arist. Rhet. II 13, 1389 b 32.

（5） 近代以前のこれについてのさまざまな解釈を概観させてくれるのはM・コメレルである。最近では目的語としての属格を支持する人たちもいる。最近のものでは、K. H. Volkmann-Schluck in Varia Variorum, (Feschrift für Karl Reinhardt 1952) を参照。

（6） Kierkegaad, Entweder—Oder I, S. 133 (Diederichs).

（7） Kierkegaad, a. a. O., S. 139ff.

（8） ミメマの「認識」とは異なって——Arist. Poet. 4, 1448 b 18 *διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροὰν ἤ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.*（仕上げのよさとか、あるいはなにかこういった原因によって）

第II章 第2節 a

（1） 私は貴重な確証と教示とを、一九五六年のミュンスターにおける福音教会学術連合（クリストフォロス財団）の芸術史会議の際にヴォルフガング・シェーネと行なった討論に負っている。

（2） Cf. Eth. Nic. II, 6, 1106 b 10.

（3） この表現はダーゴベルト・フライ（Dagobert Frey）によるものである（ヤンツェン Jantzen の記念論文集に寄せられたフライの論文を参照せよ）。

（4） Vgl. W. Paatz, 》Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur《 (Abh. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1951, S. 24f.).

（5） Vgl. W. Weischedel, Wirklichkeit und Wirklichkeiten, 1960, S. 158ff.

（6） *ζῷον* がまた単に〈画像〉を意味するのもいわれのないことではない。ここでえられる結果については、

それがこのモデルへの結びつきを脱しているかどうかのちほど検討を加えなければならないであろう。同じようにバウフ（次注参照）も似姿（イマーゴ）について次のように強調している。「いずれにせよ問題とされるのは常に人間の姿をした画像である。これこそ中世芸術の唯一のテーマであった。」

（7）古代から中世への移行期における〈似姿（イマーゴ）〉の概念の歴史に関する最近の研究として次のバウフのものを参照せよ。Kurt Bauch, Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft (W. Szilasi zum 70. Geburtstag), S. 9–28.

（8）Vgl. Joh. Damascenus nach Campenhausen, Zschr. f. Theol. u. Kirche, 1952, S. 54f. und Hubert Schrade, Der verborgene Gott, 1949, S. 23.

（9）この語の意味の歴史は非常に多くを教えてくれる。すなわち、ローマ人に親しまれていたこの語は、キリスト教の化肉（Inkarnation）と聖体（corpus mysticum）の考えに照らされてまったく新しい意味をもつようになった。repraesentatio はそこでは、もはや模写や画像による描写、あるいは、代金の支払いという意味の商用語としての〈履行〉のことではなく、いまや代表を意味することになる。この語がこの意味をもつようになったのは明らかに、模写されたものが模像自体のなかに現前するようになるからであった。repraesentare とは、現前化させることである。教会法ではこの語は法的代表の意味で使われており、この語を同じ意味で取り入れたニコラウス・クザーヌスは、画像の概念とともにこの語に新たな体系的意義を与えた。Vgl. G. Kallen, Die politische Theorie im philosophischen System des Nikolaus von Cues, Hist. Zeitschr. 165 (1942), S. 257ff. und seine Erläuterungen zu De auctoritate presidendi, Sitzungsber. der Heidelberger Akad., phil.-hist. Klasse 1935/36, 3, S. 64ff. 法律上の代表概念において重要なことであるが、persona repraesentata は、単に代表あるいは表示されたものにすぎないが、これらがもつ権利を行使する代表者は、これらに依存しているということである。注目されることは、repraesentatio のこうした

法律上の意味が、ライプニッツの表象概念の前史においてなんの役割も演じていないと思われることである。宇宙の表象（repraesentatio universi）がそれぞれのモナドのなかで起こるというライプニッツの深遠な形而上学的教説は、むしろ明らかにこの概念の数学上の用法に結びつくものである。すなわち、repraesentatio のここでの意味は、あるものの代りとなる数学的〈表現〉、すなわち一義的な並置そのものである。それに対して、われわれの〈表象〉（Vorstellung）の概念において完全に自明となる主観の表象という意味での用法は、一七世紀になってイデアの概念が主観化されたことによってようやく現われたもので、これに関してライプニッツにとって規定的であったのはマールブランシュであろう。Vgl. Mahnke, Phänom. Jahrb, VII, S. 519ff., 589ff.

（10） 国内法上の代表概念はここで特殊な用法をとっている。明らかに、この概念で規定された代表の意味は、根底においては常にあるものの代りとなって現存していることを意味している。支配者や官吏など、公的職務の担い手は、自己を顕示した場合、そこに私人としてではなくその職務を果たす者として現われ、この職務を表現にもたらす。まさにそれゆえに、そのひとを指して、代表しているということができるのである。

（11） 画像概念の実り多い多様性と、この概念の歴史的背景については、一四ページの記述を参照せよ。われわれの言語感覚にとって原像が画像ではないということは、明らかに唯名論的存在理解の後世における帰結であり、われわれの分析が教えてくれたように、そこには画像の〈弁証法〉のひとつの本質的な局面が示されている。

（12） 古高ドイツ語の bilidi が第一には常に〈力〉を意味したのは確からしい。（Vgl. Kluge-Goetze s. v.）。

（13） Herodot, Hist. II 53.

（14） Vgl. Karl Barth, Ludwig Feuerbach, in: Zwischen den Zeiten V, 1927, S. 17ff.

（1） このことが近代以降の論理学で通常考えられている機会性の意味であり、この意味にわれわれも従う。体験美学によって機会性の価値が失墜してしまった事態のよい例は、一八二六年版のヘルダーリン「ライン讃歌」が機会性を解しないために、一部削除されてしまったことである。Sinclair への献呈がじつに不可解と思われてしまったので、最後の二連を削った方が適切だと思われ、全体が未完とされたのである。

（2） プラトンは〈ふさわしいこと〉（πρέπον）と美しいもの（καλόν）とが近しいことを話題にしている。Hipp. maj. 293e.

（3） この点をはっきりさせていないことが、J. Bruns の輝しい本（Das literarische Porträt bei den Griechen）の惜しい欠点となっている。

（4） Vgl. Exkurs II（S. 469ff.）

（5） 一二一ページ参照。

（6） Carl Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, I 1888, 366.

（7） Vgl. Friedrich Heer, Der Aufgang Europas.

（8） カムラー（W. Kamlah, Der Mensch in der Profanität, 1948）は、近代科学の本質を特徴づけるために、世俗性の概念にこのような意味を与えようとしている。しかしその場合も、世俗性の概念はその反対概念である〈美の受入れ Hinnahme des Schönen〉によって規定されている。

（9） 特にこの問題に取り組んでいるのは、フッサールの『論理学研究』第一巻、これに影響されたディルタイの『歴史的世界の構成』（Dilthey, Bd. VII）、そしてハイデガーが行なった世界の世界性分析（Sein und Zeit, §§17 und 18）である。

（10） ここで用いられている画像概念自体が、歴史的に見れば、近代の板絵において満たされたことは、すでに

強調したところである（一九五ページ以下）。しかしながら、この概念を〈超越論的〉に用いても問題はないと私には思われる。歴史研究の見地から、中世絵画を〈図像記号〉の概念を用いて、後世の〈画像〉に対して区別した場合（D・フライ）、そのような絵画に、〈記号〉について述べたことの多くがあてはまるのは確かだが、単なる記号との区別は見逃しようもなく残っている。図像記号は記号の一種ではなく、画像の一種である。

(11) 上述一〇二—一一五ページにおける〈象徴〉と〈アレゴリー〉の概念史的区別を参照せよ。

(12) 同じ理由から、造園術が絵画にではなく、建築に属することを、シュライアーマッハーがカントに反対して強調しているのは正当である（Ästhetik, 201）。

(13) Kant, Kritik der Urteilskraft, 1799, S. 50.

第Ⅱ章　第2節　c

(1) Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen.

(2) 文学作品に見られる言語的構成と、文学的な言葉に特有な流動的想像とを的確に分析しているのは R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, 1931, である。しかし一七二ページの注をも参照されたし。

(3) Goethe, Kunst und Altertum, Jub. Ausg. B. 38 S. 97. そして、一八二七年一月三一日のエッカーマンとの対話。

第Ⅱ章　第2節　d

(1) Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. Ⅶ u. Ⅷ.

(2) Ebenda, Bd. V.

(3) Schleiermacher, Ästhetik, ed. R. Odebrecht, S. 84ff.

(4) Hegel, Phänomenologie des Geistes, ed. Hofmeister, S. 524.

(5) ヘーゲルにとって作品のうちに〈入って生きる〉ことなど解決にはならなかったことは、彼の〈美学〉(HothoⅡ, 233)のなかの次の文からわかる。「そこでは過去の世界観を再び、いわば実体的に獲得しようとすること、つまり、これらの世界観のうちのひとつのなかに断固として入って留まろうとすることが役に立たないのは、例えば、最近芸術のために多くのひとびとがやっているように、心情を堅固にするためにカトリックになるのが役に立たないのと同様である(後略)。」

訳注

＊ xviiページ「ドグマティカー」 法律学においてはドイツ語の Rechtsdogmatik を「法解釈学」と訳し、Hermeneutik を「ヘルメノイティク」と片仮名で表わすのが通例であるようだが、本書では、内容の性質上、あえてこう訳した。ドグマーティク、もしくはそれを行なうドグマティカーの意味するところは、現実に係争中の事例の中から利益考量によって、現行法規をあてはめうる法的関係を引き出し、同時にそれによって法規の解釈を行なうこと、もしくはそれを行なう法解釈者、例えば裁判官などを指す。法規の成立時の精神を尊重するか、法規の文章そのものには実体的な意味をあまり認めず、実際の裁判官の判例による解釈を重視するかで主観説と、客観説に分かれる。

＊ 29ページ「直ちにわかること、〈真理らしきもの verisimile〉」 「直ちにわかること」のドイツ語は das Einleuchtende である。これは、論理的な証明はなくとも、ピンと来ること、それによって日々の行動の決断をもたらすような議論の性格を言い表わしたものである。日常の実践では、こうした次元が重要なことはいうまでもない。ヴィーコはこの次元をデカルトに対抗して擁護しようとする。それを verisimile すなわち「真理らしきもの」と名付けたのは、やはりデカルトへの批判からである。デカルトの『方法序説』では、こうしたものは論証によらない「蓋然性」の領域とされている。「書物の学問、少なくともそれの根拠が蓋然的(verisimile)であるだけで、なんの証明をも伴わずに、種々雑多な人たちの意見で少しずつ組み立てられ、大きくされてきたような学問は、当面に現われたことがらについて、良識ある一個の人間が生まれつきの固有の力をもって進めうる単純な推論ほどには真理に近づけるものではないであろう」(『方法序説』第二部)。だ

がヴィーコから見れば、この蓋然性の分野こそが実践にかかわる認識の場であって、そこでは「真理らしきもの」は、実際にひとびとに訴える議論、ひとびとの行為決定に寄与する議論のもたねばならない性格として定義される。それゆえに「直ちにわかること」という意味合いがもたらされているわけである。この考え方が「レトリック」におけるアリストテレスにまで遡ることは、ガダマーの記述からも明らかであるが、アリストテレスにおいては、知が成立するのは規則的かつ必然的に生じることがらについてのみであり、それ以外のそのつど変転することがら、なかんずく、人間の行為の領域は蓋然性の領域であって、例えばレトリックはこれに属するとされているわけである（1357a 22f.）。蓋然性を表わすドイツ語の Wahrscheinlichkeit も「真理のように輝く scheinen」といったニュアンスを無理に読もうと思えば、読めなくもないことも、参考になるかもしれない。

＊ 31ページ　個別感覚説との関連における共通感覚　『デ・アニマ』第三巻においてアリストテレスは、五つの個別感覚に具わる特殊化されない共通の性質として「共通感覚」を挙げている。それによれば、共通感覚とは個別感覚の働きを統一化し、個別感覚の対象を互いに比較することを可能とする知覚のことである。

＊ 50ページ　バルダサーレ・カスティリヨーネ（Bardassare Castiglione 一四七八‐一五二九）　イタリア生まれの著作家であったが、外交官としてさまざまな宮廷に仕え、一五二五年からは教皇大使としてスペインの宮廷にあった。その主著『宮廷人』は騎士的美徳と人文的教養を身につけた完全で理想的な宮廷人の作法を対話形式で論述している。

＊ 104ページ　友情の割符（tessera hospitales）は、古代において貨幣あるいは賽（tessera あるいは tessara は「四角いもの」の意）を割って、歓迎された客の証として分かち合い、後にそれぞれの息子が父親同志友人であったことを、半片ずつ合わせて確認したという。プラウトゥスの『カルタゴ人』（古代ローマ喜劇全集 第三巻　鈴木一郎訳）一〇四七参照。

＊107ページ　論理的シンボリズム　ガダマーの指摘のように、カントは『判断力批判』第五九節において美を道徳性の象徴と見なす考え方を導入している。その際「象徴」が「最近の論理学者たちから受け入れられてはいるものの、〈象徴的〉という語の意味を曲解させるような不当な用い方」で考えられてはならないと述べられている。言われているのは、象徴をある概念なりその操作なりを表示するための単なる感覚的な記号と見なし、対象そのものとの関わりをなんら見ようとしない考え方である。

＊214ページ　パラバシス（parabasis）　古代ギリシアの喜劇において、劇の進行を中断する形で、観客に向き合うか神々に訴える姿勢をとった合唱隊が、直接観客に対して、劇作者の意図を説明したり、神々を讃えたりするかたわら、特に作者のライバルや不人気な同時代人とかを攻撃したり、批判したり、あざけった部分。

＊223ページ　104ページの訳注を参照。

あとがき

本書『真理と方法』そのものに関する「あとがき」は、全巻の翻訳が終了する際に記す予定にしているので、ここでは本書第I巻の翻訳が完了するまでの推移が、いささか尋常でなかったこともあり、またここでの「共訳」の内容も説明しておきたいと思い、外的なことがらのみの記録に留めておくことにする。

まったく自慢にならず、むしろ自らの怠惰を誇示することになるが、法政大学出版局より轡田が本書の翻訳依頼をうけたのは、いまを去ること九年前、一九七七年の秋のことであった。きわめて大部のものでもあり、共訳者がえられ次第翻訳を行なう——したがって、翻訳を辞退することもありうる——という了解から話が始まった。そして、協議の結果、三島憲一および高橋輝暁の同意をうることができた。また、当時留学中であった麻生建にも、帰国次第参加を求めることにしていた。

当初われわれ三名は書記役として中直一の協力をえて、翌一九七八年四月一四日から研究会形式で共訳にとりかかることにした。その際、以下の五項目が作業方針としてたてられた。① 月二回を原則として、毎回三名が最低一〇枚分の翻訳原稿を用意する。② 原稿を原文と照合しながら訳文の当否を討論する。③ 書記が討論を経た原稿の清書をする。④ 節ごとの責任者が清書原稿を推敲する。⑤ 推敲終了の原稿を回覧した結果、決定稿を作成する。

こうした一見迂遠ともとれる作業法ではあったが、六月末日までの五回で、とにかく原書一八ページ（「共通感覚」の第四部）までの訳稿を作ることができ、一種のこつが摑めるようになってきた。ところがその矢先、三島が同年秋に留学することとなり、ひとまず作業は中断せざるをえなくなった。

じつに不明のそしりをうけなければならないが、いったん頓挫した仕事を再開することは、それぞれ個人の抱えた仕事とか環境の変化ともあいまって、非常に困難であり、四年が無為のうちに経過していた。八三年になり、出版局の稲氏から再三にわたり慫慂、督促をうけた結果、前記三名、すなわち麻生、三島、高橋に翻訳続行を打診したところ、高橋は研究計画の都合により共同作業から去ることになった。いずれにせよ残りの三名だけでは、手が足りず、かつてのような作業方針を貫くことも困難であるという理由と、またこの際にガダマーに関心をもつ若手研究者とも勉強しておこうという欲もあり、改めてメムバーを増やし、併せて能率をあげることが案出された。こうして新たに、北川東子、我田広之、大石紀一郎を迎え、研究会形式の翻訳が再開されることになった。

作業内容の細部は管管しく述べるまでもないが、毎回行なわれた原稿の読み合わせは、別段〈ガダマー・フィロロギー〉を営む意志はなかったがそのような傾きすら感じられる進行過程であった。結果として能率が挙ったとは思えないし、時に一文というか片言隻語の内容というよりもむしろ言回しに振り回されたときには時間の無駄を嘆くこともあった。——ガダマーの思想と表現に関しては、翻訳完了時に改めて言及する予定である。——つまり、個人訳であれば、思い切りができるところ、共同作業ではかえって全体のレベルとの比較から些末なところにまでかかわらざるをえないこともある。要するに、この翻訳は、原稿段階でこそ分担を行なっているが、いまここにある形は全員で作り出し

たものであることをここに銘記しておきたいのである。

ただし、校正の段階にはいってからは、まず麻生、三島、轡田の三名が検討することにして、初校ではダブルチェック方式をとり、再校は三名で通読し、最終的には轡田、三島の両名が調整を計った。なお、原注の一部は忽那敬三氏に助力を仰ぎ、また校正にあたって、一部テクストとの照合や引合わせに、第二部から共訳者として加わる大貫敦子の援助をえたことは幸いであった。

多くの方がたから待ち望まれていながら、遅々として進行しなかった翻訳が、いまたとえ三分の一だけとはいえ上梓できることは、喜びというにはあまりに責任が重く、良心の一部の負担が少し軽くなったかという思いが正直なところである。残りに関してはなおいま暫くお待ち願いたい。

一九八六年四月

著者

ハンス＝ゲオルク・ガダマー
(Hans-Georg Gadamer)
1900年マールブルク生まれの現代ドイツを代表する哲学者．1968年にハイデルベルク大学教授を退官するまで，マールブルク，ライプツィヒ，フランクフルト各大学の哲学教授を務め，占領下のライプツィヒ大学では学長の要職にあった．主著である本書『真理と方法』で顕著に展開されたその〈哲学的解釈学〉によって現代思想界に大きな影響を与えている．
2002年３月14日死去．

《叢書・ウニベルシタス　175》
真理と方法　I

1986年８月15日　初版第１刷発行
2008年12月１日　　　第10刷発行
ハンス＝ゲオルク・ガダマー
轡田　収／麻生　建／三島憲一
北川東子／我田広之／大石紀一郎　訳
発行所　財団法人　法政大学出版局
〒102-0073　東京都千代田区九段北3-2-7
電話03(5214)5540／振替00160-6-95814
製版，印刷・三和印刷／鈴木製本所

Printed in Japan

ISBN978-4-588-00175-8